



Uniwersytet
Wrocławski



Jerzy Luty

OD ESTETYKI DO PSYCHOLOGII EWOLUCYJNEJ
WOKÓŁ *INSTYNKTU SZTUKI* DENISA DUTTONA



WROCŁAW 2021

**Od estetyki
do psychologii ewolucyjnej.
Wokół *Instynktu sztuki*
Denisa Duttona**

Dostęp online: <https://bibliotekacyfrowa.pl/publication/143473>

Jerzy Luty

Uniwersytet Wrocławski
Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych
Instytut Psychologii

ORCID: [0000-0002-2254-9526](https://orcid.org/0000-0002-2254-9526)

**Od estetyki
do psychologii ewolucyjnej.
Wokół *Instynktu sztuki*
Denisa Duttona**

Uniwersytet Wrocławski, Instytut Psychologii

Wrocław 2021

Recenzent: *prof. Piotr Sorokowski, Uniwersytet Wrocławski, Instytut Psychologii*

© Copyright by **Jerzy Luty**

Projekt i wykonanie okładki: *Andrzej Malenda*

Skład i opracowanie techniczne: *Magdalena Gad eBooki.com.pl*

Uniwersytet Wrocławski, Instytut Psychologii

ul. Dawida 1/36, 50-527 Wrocław

tel. +48 71 367 20 01, +48 71 367 18 14

e-mail: psychologia@uwr.edu.pl

ISBN 978-83-962965-0-4

Spis treści

DENIS DUTTON (1944-2010) – „DIDEROT NASZYCH CZASÓW”.....	9
<i>INSTYNYKT SZTUKI – 10 LAT PÓŹNIEJ</i>	17
SZTUKA JAKO ADAPTACJA. <i>PRECIS</i>	37
„EMPIRYCZNE ŚWIADECTWA ZA UNIWERSALIZMEM ESTETYCZNYM”. O POŻYTKACH I ZASIĘGACH ESTETYKI EWOLUCYJNEJ.	67
POCZTÓWKI (ZNAD KRAWĘDZI) I „PARADYGMAT SIATKÓWKOWY”. CZYM NIE JEST ESTETYKA EWOLUCYJNA.	81
OD PROBLEMU FAŁSZERSTWA SZTUKI DO ESTETYKI ZNATURALIZOWA- NEJ	95
DENIS DUTTON <i>PRZESTĘPSTWA W SZTUCE</i>	107
DENIS DUTTON <i>ZNATURALIZUJMY ESTETYKĘ</i>	127
DENIS DUTTON <i>SZTUKA I RZECZYWISTOŚĆ LUDZKA</i>	133
WYKAZ KSIĄŻEK, ARTYKUŁÓW, RECENZJI, NOT I PUBLIKACJI PRASO- WYCH AUTORSTWA DENISA DUTTONA	147
BIBLIOGRAFIA	163

Denis Dutton (1944-2010) – „Diderot naszych czasów”

Filozof sztuki, krytyk i publicysta, działacz medialny, nazwany „Diderotem naszych czasów”, oraz „jednym z największych współczesnych umysłów”¹. Dorastał w North Hollywood, gdzie uczęszczał również do szkoły średniej. Jego rodzice William i Thelma byli założycielami słynnej księgarni Dutton’s Books w San Fernando Valley. Po ukończeniu studiów licencjackich w zakresie filozofii na Uniwersytecie Kalifornijskim w Santa Barbara (studiował m.in. u Noela Fleminga i Herberta Fingarette’a), przebywał z Korpusem Pokoju w Indiach, gdzie nauczył się grać na sitarze. Doktoryzował się w roku 1975 na podstawie dysertacji: *Art and Anthropology: Aspects of Criticism and the Social Studies* (również na Uniwersytecie Kalifornijskim w Santa Barbara). Wykładał następnie na kilku amerykańskich uniwersytetach (najdłużej na Uniwersytecie Michigan w Deaborn), aby w 1984 r. przenieść się z rodziną do Nowej Zelandii, gdzie znalazł zatrudnienie w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Canterbury w Christchurch. Pozostając w cieniu swego wielkiego poprzednika, wykładającego w tym miejscu w latach 1937-1946 Karla Poppera, przeszedł wszystkie stopnie akademickiej kariery, od wykładowcy (1984), przez starszego wykładowcę (1986), profesora nadzwyczajnego filozofii sztuki (1998), aż do profe-

¹ P. Henry, *Working with Denis: 1982-2002*, Philosophy and Literature, 2014, 38, s. A9.

sora zwyczajnego w 2009. W latach 2008-2010 pełnił funkcję dyrektora Instytutu Filozofii na Uniwersytecie Cantenbury.

W 1976 założył pismo *Philosophy and Literature* (1976, od 1983 The Johns Hopkins University Press), w którym w kolejnych latach publikowali czołowi filozofowie i teoretycy literatury, eksplorujący efemeryczne pogranicza tytułowych dziedzin. O piśmie, słynącym m. in. z dbałości o styl pisarski, dążenia do prostoty i przejrzystości wypowiedzi, stało się głośno, gdy w 1995 roku Dutton zorganizował Konkurs na Najgorsze Pisarstwo (*Bad Writing Contest*), wymierzony w zamyśle w zdominowany przez postmodernistyczną manierę akademicki żargon (intelektualnym tłem całego przedsięwzięcia była tzw. sprawa Sokala)². Nagradzano w nim autorów „najbardziej żenujących pod względem stylu fragmentów książek i artykułów naukowych”. Zwycięzcami kolejnych edycji zostali znani i medialni literaturoznawcy i filozofowie, tacy jak Fredric Jameson, Homi Bhabha czy Judith Butler (ta ostatnia zaatakowała potem organizatorów na łamach New York Timesa, oskarżając ich o „pedanterię i obskurantyzm”; niedługo potem Dutton zakończył konkurs).

W 1998 roku Dutton rozpoczął działalność, która wkrótce przyniosła mu sukces i uznanie znacznie wykraczające poza jego działalnością akademicką. Za sumę 300 \$ stworzył portal internetowy *Arts and Letters Daily* (www.aldaily.com), na którym umieszczał trzy ukazujące się danego dnia w sieci teksty z szeroko pojętej humanistyki. Portal szybko osiągnął znaczną popularność i stał się miejscem obowiązkowych odwiedzin licznych rzesz anglojęzycznej (zatem także i światowej) inteligencji. W trzy miesiące po otwarciu został uznany przez ‘Guardiana’ za „najlepszą stronę internetową na świecie” i wykupiony przez Lingua Franca za sumę 250000\$. W 2002 strona ponownie zmieniła właściciela – stał się nim The Chronicle of Higher Education, któ-

² Por. A. Sokal, J. Bricmont, *Modne bzdury: o nadużywaniu pojęć z zakresu nauk ścisłych przez postmodernistycznych intelektualistów*. Warszawa 2004.

ry zawiaduje nią do dziś. Dutton od początku istnienia portalu, zgodnie z sugestią właścicieli, pozostawał jego głównym wydawcą, a także autorem zwięzłych, „szatańsko bystrych”, wprowadzeń do linkowanych artykułów (New York Review of Books nazwał go „mistrzem tweetów na długo przed Tweeterem”)³. Po 13 latach istnienia A&LDaily notował ok. 3,7 miliona odwiedzin miesięcznie. W październiku 2005 roku magazyn *Time* nazwał Duttona jedną z „najbardziej wpływowych osobowości mediów na świecie”⁴.

Sukces Duttona został doceniony w jego nowej ojczyźnie. W maju 2000 r. filozof otrzymuje z rąk Gubernatora Generalnego Nowej Zelandii medal Royal Society Medal for Services to Science and Technology. Z wyjątkiem Karla Poppera (jego poprzednika na stanowisku dyrektora Instytutu Filozofii Uniwersytetu Cantenbury) jest to jak dotąd jedyny medal Royal Society of New Zealand przyznany filozofowi. Dutton otrzymał też wiele pomniejszych nowozelandzkich odznaczeń i tytułów honorowych. Oto niektóre z nich: „intelektualny bohaterem internetu”, jeden z „czterdziestu Nowozelandczyków, którzy wpłynęli na świat”, laureat „Nagrody Żywej Legendy” za wkład do nowozelandzkiego przemysłu internetowego; magazyn North and South przyznał mu tytuł jednego ze stu Nowozelandczyków, „którzy zrobili różnicę”, a New Zealand Listener uznał go za „skarb narodowy Nowej Zelandii”. Otrzymał też tytuł „lidera kulturalnego” Christchurch.

Oprócz działalności na niwie internetowej Dutton angażował się też w przedsięwzięcia związane z radiem publicznym. Jako krytyk jego postępującej komercjalizacji założył Nowozelandzkie Towarzystwo Przyjaciół Radia Publicznego – New Zealand Friends of Public Broadcasting (Inc.). Przez wiele lat występował także jako prezenter

³ G. L. Hagberg, *Introductory Note: Denis Dutton, Editor*, Philosophy and Literature, 2014, 38, s. V.

⁴ Por. J. Luty, *Denis Dutton (1944-2010). Pożegnanie*, Studia Philosophica Wratislaviensia VI 1 (2011), s. 7-10.

i komentator w programach kulturalnych i politycznych (najpierw w Deaborn, potem w Nowej Zelandii), a w latach 1995-2002 zasiadał w zarządzie Radio New Zealand Ltd. Był wydawcą pisma *The New Zealand Skeptic*, przewodniczącym, a następnie rzecznikiem prasowym New Zealand Committee for the Scientific Investigation of Claims of the Paranormal. Zasiadał w radach programowych czasopism, należał do wielu towarzystw naukowych.

Dutton był autorem około 30 artykułów naukowych oraz zredagował dwie książki: *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art* (Berkeley: University of California Press) z 1983 a także *The Idea of Creativity* (współredagowana przez Michaela Krausza i Karen Bardsley), (Leiden: Brill) z 2009. Pełniąc funkcję redaktora naczelnego *Philosophy & Literature* napisał około 70 recenzji i esejów, a także wiele komentarzy i felietonów prasowych (ukazywały się one m.in. w *Los Angeles Times*, *New York Times*, *Washington Post* i in.) Trzykrotnie został wybrany najlepszym wykładowcą Wydziału Muzyki i Sztuki Uniwersytetu Cantenbury. Teksty Duttona były tłumaczone na hiszpański, portugalski, mandaryński, wietnamski, fiński, polski, niemiecki, duński, francuski, koreański, włoski, holenderski i rosyjski.

Na początku 2009 roku, w 200-lecie urodzin Darwina i 150-lecie wydania *O powstaniu gatunków*, ukazała się jego jedyna w pełni autorska książka *The Art Instinct: Beauty, Pleasure and Human Evolution*. Ta filozoficzna rozprawa o ewolucyjnych źródłach sztuki i smaku estetycznego spotkała się ze znakomitym przyjęciem czytelników, plasując się na liście 25 najlepszych książek roku w USA. W niedługim czasie po premierze książki pojawiły się jej tłumaczenia na hiszpański, portugalski i holenderski⁵. Na fali popularności publikacji (części za-

⁵ Polskojęzyczne wydanie książki w moim tłumaczeniu ukazało się na początku 2019 roku nakładem wydawnictwa Copernicus Center Press (D. Dutton, *Instynkt sztuki. Piękno, zachwyty i ewolucja człowieka*, Tłumaczenie i Wstęp: Jerzy Luty, Copernicus Center Press, Kraków 2019).

sług dla wysokich wyników sprzedaży książki należy z pewnością upatrywać w popularności portalu internetowego kierowanego przez jej autora) Dutton odbywa tournée po elitarnych uniwersytetach amerykańskich (z tzw. Ivy League), okupuje czas antenowy w rozgłośniach radiowych, bierze udział w licznych spotkaniach autorskich, zostaje też zaproszony do popularnego programu satyrycznego *The Colbert Report* (ok. 60 mln widzów). Wszystko to sprawia, że *Instynkt Sztuki* osiąga popularność, jaką książkom z gatunku filozofii (dodajmy: filozofii sztuki) zdarza się nieczęsto.⁶ Dutton występuje m.in. w ramach programu „Authors@Google” w głównej siedzibie Google’a w Mountain View oraz na konferencji TED w Long Beach w Kalifornii, gdzie prezentuje pierwszy w historii TED wykład z towarzyszeniem animacji zatytułowany *The Evolutionary Roots of Our Pleasure in Beauty* (za animację odpowiada Andrew Park)⁷.

Książka przez długie miesiące zajmuje najwyższe pozycje na liście bestsellerów księgarni Amazon, doczekując się też w większości pochwalnych recenzji w wiodących czasopismach anglojęzycznych, takich jak: *Newsweek*, *The New York Times*, *The Guardian*, *The New Yorker*, *Atlantic Monthly*, *TLS*, *The Washington Post*, *The Boston Globe*, *The Philadelphia Inquirer*, *New Scientist*, *The American Scholar*, *The Wilson Quarterly* i innych (wszystkie je można znaleźć pod adresem: <http://theartinstinct.com>). Polska recenzja książki, autorstwa Adama Chmielewskiego, ukazuje się w *Studia Philosophica Wratislaviensia* vol. IV, fasc. 3 (2009).

⁶ Por. J. Carroll, *The Art Instinct in Its Historical Moment: A Meta-Review*, *The Evolutionary Review: Art, Science, Culture* 1/2010: 48-54.

⁷ Ostatecznie tytuł wystąpienia przyjmuje brzmienie *A Darwinian theory of beauty* (w wersji polskiej: *Darwinowska teoria piękna*) – można go obejrzeć na platformie TED oraz na kanale Youtube, a jego tekst zostaje opublikowany w numerze specjalnym czasopisma „Philosophy and Literature”, poświęconym osobie i dokonaniom jego założyciela i wieloletniego redaktora naczelnego (D. Dutton, *A Darwinian Theory of Beauty*, *Philosophy and Literature*, 2014, 38, s. A314-A318).

Dwa tygodnie przed śmiercią Dutton zostaje uhonorowany medalem University of Cantunbury's Research Medal za wkład w rozwój swej dyscypliny. Steven Pinker, opiniujący jego nominację do medalu, mówi o nim: „prawdziwy intelektualny lider, zdumiewająco produktywny i odważny naukowiec, jeden z najbardziej wpływowych nauczycieli akademickich na świecie”. Filozof umiera 28 grudnia 2010 r. w Christchurch w Nowej Zelandii w wieku 66 lat, pozostawiając w żałobie żonę Margit, syna Bena i córkę Sonię, a także szerokie grono tych, których uczył i inspirował.

Wyimki z curriculum vitae

Wykształcenie

A.B., Philosophy, University of California Santa Barbara, 1966.

(American Peace Corps Volunteer, India, 1966–68.)

Graduate Study, New York University, 1968–69.

Ph.D., Philosophy, University of California Santa Barbara, 1975.

Dysertacja: *Art and Anthropology: Aspects of Criticism and the Social Studies*.

Zatrudnienie

Assistant Professor (1973) to full Professor (1984), University of Michigan–Dearborn, 1973–84.

Visiting Assistant Professor of Philosophy, University of Michigan, Ann Arbor, 1977.

Visiting Associate Professor of Philosophy, Claremont Graduate School, California, 1979–80.

Lecturer (1984) to Senior Lecturer (1986) to Associate Professor (1998) in the Philosophy of Art, University of Canterbury, New Zealand do śmierci w 2010.

Professor of Philosophy (holder of a private chair), University of Canterbury, from January 1, 2009.

Prowadzone przedmioty

Aesthetics, Ethics, Literary Theory, Philosophy of History, Philosophy of Natural Science, Ancient Philosophy, Modern Philosophy, Introduction to Philosophy, Philosophy of Social and Behavioral Science, Introduction to Humanities, Human Nature, Contemporary Philosophy, Kant and Nineteenth-century Philosophy, Philosophy of Language, Social and Political Philosophy, Theory of Criticism, Aesthetic Theory. Lectures in the departments of Journalism, Physics, and in the Christchurch School of Medicine.

Członkostwo w organizacjach

American Society for Aesthetics (Trustee, 1981–1984); British Society of Aesthetics; International Association of Aesthetics; Canterbury Astronomical Society; Canterbury Society of Arts; Australasian Philosophical Association, New Zealand Division; New Zealand Committee for the Scientific Investigation of Claims of the Paranormal, Inc. (Chairman, 1986–1988, Executive Committee, 1988—); New Zealand Friends of National Radio (Inc.); Pacific Arts Association.

*Instynkt sztuki – 10 lat później*⁸

W książce nad którą Denis Dutton pracował od końca lat 90., i która jest bez wątpienia jego opus magnum, jako pierwszy w dziejach filozof sztuki (w 2012 dołączył do niego Stephen Davies, publikując *The Artful Species*), splata on ze sobą dwie, wydawałoby się, nieprzystawalne dyscypliny – sztukę i nauki ewolucyjne. Kieruje nim przekonanie, że sztuka, filozofia i literatura, podobnie jak historia czy polityka nie mogą być analizowane w oderwaniu od nauk przyrodniczych. Jak ujął to zgrabnie John Brockman, wszystkie one bowiem „są produktem interakcji ludzkich umysłów, umysł zaś jest wytworem mózgu, który z kolei jest (częściowo przynajmniej) produktem ludzkiego genomu, czyli czegoś, co powstało w fizycznym procesie ewolucji”.⁹

Dutton jest świadom tego, że aby przebić się swoim programem estetyki ewolucyjnej, musi przełamać wiele teoretycznych uprzedzeń, przede wszystkim własnego środowiska. „Pogląd, że ludzie mają instynkt łączenia się w pary? – być może. Instynkt macierzyński? – całkiem prawdopodobne. Ale instynkt sztuki?” (s. 7) Czy coś tak niepraktycznego jako doświadczanie piękna i tworzenie sztuki może być odpowiedzią na potrzebę biologiczną? Jego odwaga intelektualna, niezależność w myśleniu oraz uniwersalistyczne przekonanie, że “wielu

⁸ Niniejszy tekst ukazał się w nieco zmienionej wersji jako wstęp do polskiego wydania *Instynktu sztuki* (Copernicus Center Press, 2019, Kraków 2019, tłum. i wstęp Jerzy Luty, ss. 448).

⁹ J. Brockman, *Nowy renesans. Wstęp*, w: *Nowy Renesans: granice nauki*, J. Brockman (red.), przeł. P.J. Szwejcer, A. Eichler, Warszawa 2005, s. 16.

sposobów, w jakie sztuka jest dyskutowana i doświadczana łatwo przekracza granice kulturowe i radzi sobie z globalną akceptacją bez pomocy akademików i teoretyków” sprawiają, że powstaje książka imponująca wszechstronnością ujęcia tematu, rozległością wiedzy i zainteresowań autora, prawdziwie interdyscyplinarnym podejściem do kwestii, które takiego podejścia wymagają.

Książka rozpoczyna się bardzo efektownie – od przykładu malarstwa pejzażowego (r. 1), a dokładnie od odwołania się do słynnego eksperymentu socjologiczno-artystycznego dwóch rosyjskich artystów, Vitalija Komara i Alexandra Melamida. Wynajęli oni firmę sondażową, która przeprowadziła badania ankietowe nad upodobaniami estetycznymi w dziesięciu oddalonych od siebie krajach¹⁰. Ankietowanych pytano m.in. o ulubiony kolor, porę roku, tematykę obrazu, czy odmianę sztuki. Następnie w oparciu o wyniki badań artyści stworzyli *Najbardziej pożądaną obraz Ameryki* (America’ Most Wanted), namalowany w konwencji dziewiętnastowiecznego realizmu, który według ich ustaleń odzwierciedlał najpowszechniejsze upodobania estetyczne Amerykanów. Podobne obrazy stworzyli również dla innych krajów (m.in. na Ukrainie, w Turcji, Chinach i Kenii)¹¹. Aby nie odbierać Czytelnikowi przyjemności lektury, nadmienię tylko, że obrazy te ukazały głęboko zakorzenione w człowieku preferencje, które miały kluczowe znaczenie dla jego przetrwania w czasach, gdy żył on na afrykańskiej sawannie.

¹⁰ W Polsce badanie przeprowadzono w 2001 roku. Najładniejszy zdaniem naszych rodaków obraz składałby się z takich elementów: „W słonecznym wiejskim pejzażu widać jezioro i las. Przy romantycznej chatce stoi rodzina, gdzieś niedaleko leży naga piękna kobieta. Przez pole galopują konie, na łące bawią się dzieci i zwierzęta. W tle góry, po których na nartach jedzie Jan Paweł II. (za: Wprost 18/2001).

¹¹ Można je obejrzeć na stronie internetowej: <http://www.diacenter.org/km/homepage.html>

Znaturalizujmy estetykę!

Wątki naturalistyczne pojawiają się u Duttona stosunkowo wcześnie, bo już w tekstach z lat 70 w kontekście jego krytyki niektórych badań antropologicznych nad sztuką. Wtedy też po raz pierwszy formuje się jego stanowisko uniwersalistyczne, które w kolejnych latach rozbudowuje w oparciu o perspektywę ewolucyjną. Punktem wyjścia jest dla niego zdystansowanie się od pokutujących w powszechnej świadomości (ale i w naukowej rzeczywistości estetyków i antropologów kulturowych) przesądów i mitów, w atmosferze których wyrasta, studiując na Uniwersytecie Kalifornijskim w Santa Barbara. Jako przykład takiego mitu podaje przekonanie, że *inne* kultury nie są w stanie zrozumieć *naszej* sztuki, ponieważ każda żyje w swoim własnym, społecznie skonstruowanym, hermetycznie szczelnym, unikalnym i wyjątkowym świecie kulturowym (temu zagadnieniu poświęcony jest rozdział 4). Fałszywość tego przekonania potwierdzają, zdaniem Duttona, proste obserwacje: „Japończycy kochają Beethovena, rzeźby Inków są skarbami w angielskich muzeach, Szekspira tłumaczy się na wszystkie języki świata, a amerykański jazz i amerykańskie filmy... są wszędzie”¹².

Wychodząc zatem od potocznej obserwacji, Dutton nie tylko pragnie zweryfikować niektóre fałszywe, jego zdaniem, przekonania wywiedzione z estetyk relatywistycznych, ale ustanawia kontekst nowego programu badawczego. Jego zdaniem, ewolucyjni filozofowie sztuki powinni w swych badaniach otworzyć się na naturalistyczne opisy doświadczenia estetycznego oraz przedkładać dowód empiryczny nad czystą spekulację, starając się dowiedzieć dlaczego sztuka, pomimo małej wartości praktycznej, bez względu na miejsce występowania, potrafi do-

¹² Fragment wykładu zatytułowanego „Darwinowska teoria piękna” wygłoszonego przez Duttona na konferencji TED w Long Beach w Kalifornii 10 lutego, 2010; wykład jest dostępny na stronie [TED.com](https://www.ted.com), dostęp: 28.12.2018.

starzczać intensywnej przyjemności zarówno twórcy jak i odbiorcy¹³. W swym tekście programowym z 2004 roku zatytułowanym *Znaturalizujmy estetykę* (*Let's Naturalize Aesthetics*) Dutton pisze: „prawdziwe znaturalizowany i przez to Darwinowski opis doświadczenia estetycznego powinien być do pewnego stopnia spekulatywny, przyjmując jednak ze szczególnym zadowoleniem dowód empiryczny” w postaci wyników badań psychologów ewolucyjnych, „który mógłby prowadzić do potwierdzenia lub zdecydowanego obalenia wysuwanych hipotez. Nie stałoby to, w opozycji do opisów doświadczenia estetycznego w terminach niepowtarzalnej kulturowej ekspresji, ale wzmacniałoby je poprzez umiejscowienie ich w perspektywie uniwersalnej”¹⁴. Perspektywie, dodajmy, która daje możliwość odkrywania tych cech sztuki, które występują powszechnie i są akceptowane międzykulturowo i ponadhistorycznie (np. powtarzających się motywów literackich, doznań wywoływanych przez grupowe doświadczenia muzyczne i taneczne, reakcji emocjonalnych na pokazach sztuki i wirtuozerii, itd).

Z zamysłem stworzenia aparatu teoretycznego do opisu zróżnicowanego i wielowątkowego, choć akceptowanego międzykulturowo, świata sztuki, Dutton proponuje (w rozdział 3) uniwersalistyczną wykładnię sztuki – wyróżniając dwanaście jej „cech szczególnych”, które nazywa „kryteriami rozpoznawczymi”. Każde z kryteriów wyraża zwyczajowe, powszechne, przed-teoretyczne (powiedzielibyśmy: intuicyjne) sposoby postrzegania sztuki przez ludzi na całym świecie. Nie wdając się w szczegóły (Czytelnika zainteresują z pewnością odniesienia sportowe czy kulinarne poszczególnych kryteriów) należy stwierdzić, że zastosowanie tego rodzaju otwartej definicji ma swoje uzasadnienie w wielowątkowym i mało ścisłym charakterze samego pojęcia sztuki.

¹³ D. Dutton, *Znaturalizujmy estetykę*, tłum. J. Luty, Internet, październik 2009, Racjonalista.pl, s. 6870, stan z dnia: 28.12.2018 ; zob. w tym tomie, s. 127-132.

¹⁴ *Ibidem*, s. 130-131.

Estetyczni hamulcowi

Zanim Dutton definiuje swoje uniwersalistyczne, międzykulturowe stanowisko odnośnie pochodzenia, znaczenia i funkcji sztuki, na wstępie rozdziału 3 zwraca uwagę na obecność silnych tendencji anty-universalistycznych w teorii estetycznej. Są one, jego zdaniem, pochodną szeregu czynników „hamujących” rozwój nauk o sztuce, które sprawiają, że estetyka na początku XXI wieku znajduje się w paradoksalnej sytuacji. Z jednej strony naukowcy i badacze sztuki – dzięki bibliotekom, muzeom, internetowi, czy z pierwszej ręki poprzez podróże – są w stanie osiągnąć znacznie szersze niż kiedykolwiek wcześniej spojrzenie na twórczość artystyczną ponad różnicami kulturowymi i historycznymi¹⁵. Z drugiej strony, pomimo tej ogromnej łatwości w dostępie do źródeł, „filozoficzne spekulacje o sztuce mają skłonność do niekończących się analiz nieskończenie małych klas przypadków (...) typu *ready-mades* Duchampa czy *4'33''* Johna Cage'a” (s. 79). U podstaw tej antynaturalistycznej tendencji leży, zdaniem autora, przekonanie, skądinąd nieprawdziwe, że świat sztuki będzie rozumiał dopiero wtedy, gdy uda nam się wyjaśnić najbardziej marginalne i trudne przypadki. Jak przekonuje Dutton, założenie to jest błędne poprzez analogię do znanej maksymy prawniczej, mówiącej, że „trudne przypadki tworzą złe prawo”. Jeśli chcemy mieć pewność co do natury danego pojęcia, jeśli np. dążymy do zrozumienia natury morderstwa, nie powinniśmy odwoływać się do przypadków skrajnych, w rodzaju: asystowane samobójstwo, aborcja czy kara śmierci, lecz raczej do przykładów bezspornych i niekontrowersyjnych. Tylko wtedy bowiem będziemy w stanie ustalić, co tak naprawdę pojęcie oznacza, jaki jest jego właściwy sens. Zdaniem Duttona, uznanie tej zasady w odniesieniu do teorii estetycznej pozwoliłoby nie

¹⁵ „Możemy studiować i cieszyć się rzeźbami i malarstwem z paleolitu, muzyką skądkolwiek zapagniemy, sztuką folklorystyczną i rytualną (...) każdej nacji, przeszłej i teraźniejszej” *Instynkt sztuki*, s. 79.

tylko uniknąć obsesyjnego dążenia do wyjaśniania przypadków problematycznych, „peryferyjnych, jedynie szkicowo zarysowanych”, ale również zaprzestać ignorowania „centrum sztuki i jego wartości” (s. 80). Teoretyczne powodzenie badacza sztuki zależy bowiem w głównej mierze „od trwałych, rozpoznawanych międzykulturowo wzorów zachowania i dyskursu: wytwarzania, doświadczania i oceniania dzieł sztuki”, które należą do „przedmiotów i doświadczeń naturalnych dla ludzkiego życia” (s. 81), a nie tylko od tych, których jedyną wartością jest potencjał krytyczny w refleksji nad granicami sztuki. Jeśli badacz chce opisywać sztukę w sposób międzykulturowy, i nie chce przy tym wpaść w pułapkę etnocentryzmu (w którą wpada Danto, gdy przekonuje do swojej koncepcji sztuki opartej o kontekst interpretacji w eksperymencie myślowym o grupie uczniów odwiedzających Muzeum Historii Naturalnej; r. 4), to powinien umieścić w spektrum swych zainteresowań całokształt owych przedmiotów i doświadczeń, a nie tylko jego (np. nowojorskie) peryferia – konkluduje Dutton.

Dlaczego fałszerstwo jest złe...

Jednym z negatywnych bohaterów książki jest Clive Bell, prekursor formalizmu, nurtu wywodzącego się w znacznej mierze od Kanta i jego koncepcji „bezinteresownego oglądu”¹⁶. Przyjmuje on założenie, że w sztuce istotna jest przede wszystkim „forma znacząca” (*Significant Form*), a nie treść, temat czy kontekst historyczny dzieła. Spotkanie z ową formą odbywa się „na zimnych, białych szczytach sztuki”, przy czym mówienie o „kształtach form, ich relacjach i wartościach barw” wymaga u obserwatora określonych predyspozycji estetyczno-duchowych. Dutton cytuje Bella: „Ludzie, którzy nie przeżywają czystych

¹⁶ Interesującą interpretację ten głównej kategorii kantowskiej estetyki, całkowicie sprzeczną z interpretacją „formalistyczną” i schopenhauerowską, proponuje Heidegger w swym dziele o Nietzschem.

emocji estetycznych, pamiętają obrazy po tematach, podczas gdy ludzie, którzy są zdolni do doświadczenia estetycznego, często w ogóle nie mają pojęcia, jaki był temat obrazu. Nie dostrzegają elementów przedstawiających i gdy dyskutują o obrazach, mówią o kształtach form, ich relacjach i wartościach barw¹⁷. Założenia formalizmu uzupełnia Bullough uznając, że uwolnienie się od „afektów organicznych” i „materialnej egzystencji ciała” jest warunkiem wstępnym doświadczenia sztuki, które nazywa „psychicznym dystansem”¹⁸.

Zdaniem Duttona, kariera takich nurtów jak formalizm Bella (a w domyśle także kilku innych nurtów filozoficzno-estetycznych), wynika z faktu, że estetycy bardzo rzadko zadają pytanie o pochodzenie i źródła intuicji, którymi kieruje się człowiek, co sprawia, że nie dostrzegają oni pewnych oczywistych sprzeczności, które ujawniają się, gdy z uporem obstaje się przy słuszności wątpliwych spostrzeżeń, które z owych intuicji wypływają. Jego zdaniem, formalizm wprowadzie uzasadnia niektóre z naszych podstawowych intuicji na temat sztuki (np. intuicję o tym, że sztuka jest czymś oderwanym od zwykłej, potocznej egzystencji), ale systematycznie neguje bądź wyklucza inne, również, a może nawet bardziej oczywiste. W celu zilustrowania tego „antynaturalistycznego błędu” Dutton przywołuje kwestię, którą sam zgłębiał przez wiele lat, i w której był niekwestionowanym autorytetem teoretycznym, a mianowicie problem fałszerstwa w sztuce¹⁹.

Z „formalistycznego” punktu widzenia różnica między dziełem oryginalnym, a jego idealną kopią (fałszywką) jest nieistotna, dopóki

¹⁷ C. Bell, *Art*, New York 1958, tłum. pol.: C. Bell, *Hipoteza estetyczna*, przeł. Bogna J. Obidzińska, „Sztuka i Filozofia” nr 31/2007, s. 85.

¹⁸ E. Bullough, *Psychical Distance*, [w:] F. A. Tillman, S. M. Cahn (red.), *Philosophy of Art and Aesthetics from Plato to Wittgenstein*, New York, 1969, s. 403; cyt. za: C. Freeland, *Czy to jest sztuka?*, Poznań, 2004, s. 37.

¹⁹ Warto nadmienić, że Dutton był m.in. autorem hasła *Forgery and Plagiarism* (Fałszerstwo i plagiat) [w:] *Encyclopedia of Applied Ethics*, San Diego 1998, a przede wszystkim redaktorem i współautorem pierwszego krytyczno-estetycznego zbioru poświęconego teorii fałszerstw.

pozostają one niemożliwe do odróżnienia. Pogląd ten, zakłada, że od-mawianie fałszerstwu wartości i estetycznej doskonałości – tylko dla-tego, że powstało ono w innym czasie i miejscu niż oryginał – jest zwykłym snobizmem. Dutton w odpowiedzi podaje przykład pewnego doznania psychicznego, które pojawia się w sytuacji, gdy odkrywamy istnienie fałszerstwa lub plagiatu. Wyobraźmy sobie, że pewne nagra-nie wirtuozerskiego koncertu fortepianowego, które do tej pory wzbu-dzało w nas zachwyt, okazuje się przyspieszoną elektronicznie przez inżyniera dźwięku podróbką (fałszywką)²⁰. Emocjonalna, intuicyjna reakcja, której wówczas doświadczamy, wydaje się być połączeniem uczuć zawodu i rozczarowania, a w szczególnych przypadkach nawet poczucia, że zostaliśmy w pewien sposób zdradzeni, co wydaje się o tyle dziwne, że w sensie „materialnym” dzieło pozostaje tym samym dziełem, które wcześniej podziwialiśmy. („Któż nie zna tego rozczaro-wania z dzieciństwa, gdy piękny, błyszczący skarb na plaży okazuje się rozbitym kawałkiem szkła?” – pyta z kolei Eckart Voland)²¹. Zda-niem autora *Instynktu sztuki*, reakcja ta nie ma nic wspólnego z forma-listycznym „psychicznym dystansem” czy kantowskim „bezinteresow-nym oglądem”, lecz wynika z percepcyjnego charakteru doświadczenia estetycznego, oraz uczuć i emocji z nim związanych. Od perceptuali-zmu estetycznego (częściowo od Beardsleya oraz przede wszystkim od Stolnitza)²², Dutton zapożycza kategorię „kunsztowności”, sam zaś proponuje odróżnienie dwóch rodzajów autentyczności/oryginalności dzieła sztuki – nominalnej oraz związanej z wykonaniem (jako przy-

²⁰ Dutton nawiązuje tutaj do niechlubnej kariery pianistki-plagiatorki Joyce Hatto (por. D. Dutton, *Shoot the Piano Player*, „New York Times”, op-ed page, February 26, 2007).

²¹ E. Voland, *Preferencje estetyczne w świecie artefaktów – przystosowanie do osądu „uczciwych sygnałów”*, przeł. J. Luty, „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, nr 2/3(31)/2011, s. 299-323.

²² J. Stolnitz, *The Artistic Values and Aesthetic Experience*, 1973.

kład podaje tu błędną interpretację rodzaju osiągnięcia artystycznego u gancarek Hopi przez antropolożkę R. Bunzel; rozdział 4).

Istnieje jeden zasadniczy powód, dla którego emocje są nieodłącznym składnikiem sztuki: „wynika [on] z pragnienia poznania drugiej osoby” (235) „Dla ludzi, dla których sztuka stanowi źródło niekończącej się przyjemności, sednem są: uczucia, ton, możliwość zmiany perspektyw, poznania uczuć i myśli innych postaci czy umysłów.” (233-234)

... a piękno kosztowne?

W jaki sposób najlepiej poznać drugą osobę, jeśli środkiem do tego ma być wykonane przez nią dzieło sztuki? Najlepiej poprzez ocenę jego wykonania. Dlaczego podobają nam się drogie rzeczy? Co mówi nam o wartości rzeczy sposób, w jaki została wykonana? Dlaczego jesteśmy skłonni zapłacić więcej, za dzieło oryginalne, niż za identyczną kopię? Za łyżeczkę wykonaną ręcznie, niż za wyprodukowaną na fabrycznej taśmie? Czy przy ocenie wartości obrazu liczy się dla nas czas poświęcony na jego namalowanie? Dlaczego zwykle chcemy wiedzieć, „co autor miał na myśli” i dlaczego nie powinna być nam obojętna odautorska intencja? Czym się różni fałszerstwo od plagiatu? Dlaczego wolimy oryginalnego Vermeera od oryginalnego van Meegerena? Wszystkie powyższe pytania mają przynajmniej jedną cechę wspólną. Odpowiedź na nie wymaga odwołania się do myślenia intuicyjnego, postawienia się w sytuacji, która wywołuje emocje (podziwu, zachwyty, wstrętu, zawodu, rozczarowania). Jednak to nie rzeczy wywołują emocje, lecz ich twórcy, a ściślej rzecz biorąc, nasze założenia o sposobie ich wykonania przez człowieka z krwi i kości. Założenia o tym, jakich użył materiałów, jakie trudności przewyciężył, aby uzyskać końcowy efekt, jakich poświęceń dokonał, i w końcu ile czasu zajęło mu zaangażowanie się w coś tak niepraktycznego, jak namalowa-

nie obrazu czy napisanie wiersza, oraz jak te wszystkie „koszty” wpływają na jego kondycję (czy ma coś w lodówce). Jak pisze Dutton w *Znaturalizujemy estetykę*: „Istnieje dziś pokaźna literatura psychologiczna, którą możemy zastosować do rozmyślań o pochodzeniu naszych intuicji, wliczając w to uczucia i emocje wyrażane, rozbudzone lub reprezentowane w doświadczeniu estetycznym. W przypadku podziwu dla sztuki, uniwersalność tego fenomenu ma taką samą podstawę ewolucyjną jak nasze powszechne upodobanie do tłustego i słodkiego jedzenia.”²³

Jedna z najważniejszych tez psychologii ewolucyjnej głosi, że jeżeli z daną czynnością związane jest uczucie przyjemności, bólu lub emocjonalne doświadczenie podobań się, wstrętu, strachu, miłości lub szacunku, to czynność ta musi mieć znaczenie adaptacyjne, tzn. pomogła przetrwać naszym ewolucyjnym przodkom i dlatego utrwaliła się w naszym wyposażeniu umysłowym (dlatego boimy się, oglądając horror i płaczemy, gdy Leonardo di Caprio zanurza się w lodowatym oceanie). Jednym z przykładów takiego mechanizmu oprócz skłonności do jedzenia słodkich oraz tłustych pokarmów, jest towarzyszące człowiekowi nieprzerwanie od tysięcy lat, zamiłowanie do opowiadania historii, również poprzez rzeczy.

Intuicyjna reakcja słuchacza towarzysząca odkryciu faktu, że pewne nagranie jest plagiatem (albo zostało elektronicznie przyspieszone) jest nacechowana emocją (negatywną), ponieważ zarówno nagranie jak i akt oszustwa jest dziełem człowieka – to jego wpierw podziwiamy, a potem jesteśmy na niego jesteśmy źli, to on sprawia nam zawód. Przykład ten kieruje nas w stronę wyjaśnień ewolucyjnych. Emocjonalna reakcja wskazuje na związek z systemami kojarzeniowymi, które ukształtowały się w odpowiedzi na problemy wynikające z trybu życia naszych przodków z okresu plejstocenu, ujawniające się

²³ D. Dutton, *Znaturalizujemy estetykę*, op. cit., s. 129.

dzis pod postacią psychologii intuicyjnej. Wypadałoby najpierw ustalić jaki problem adaptacyjny towarzyszył wykształceniu się tej emocji i odnieść ten problem do hipotetycznej funkcji zachowania, które tę emocję wywołuje. Dlaczego tak ważne jest, aby nie zostać oszukany w kwestii czyichś zdolności i jakie to miało znaczenie w życiu naszych wujków i cioć z afrykańskiej sawanny? Czy czyjś kunsztowny pokaz był dla nas ważną informacją z punktu widzenia przetrwania czy może po prostu nie lubimy być oszukiwani (co zresztą też może mieć znaczenie adaptacyjne)? Aby nie odbierać Czytelnikowi przyjemności lektury książki nadmienię tylko, że skłonność do odróżniania dzieł oryginalnych od ich kopii, nawet jeżeli takie odróżnienie jest niemożliwe do przeprowadzenia, wydaje się leżeć głęboko w naszej naturze. I jednocześnie przeczy pogładowi lansowanemu przez formalistów, że nie istnieje istotna różnica między oryginałem a idealną kopią.

W świetle psychologii ewolucyjnej wspomnianą reakcję słuchacza można wyjaśnić znajdując jej ewolucyjne źródła zakorzenione w uniwersalnej naturze ludzkiego umysłu. Nawet jeśli na końcu nie dowiemy się, jakie skłonności naszego umysłu sprawiają, że nasza intuicyjna reakcja na plagiat nacechowana jest emocjonalną dezaprobatą, to przynajmniej dowiemy się czegoś o naturze plagiatu. Dutton ma świadomość, że wielu filozofów jest niechętnych *psychologizowaniu* wartości (w tym również wartości estetycznych), jeżeli oznacza to ich *naturalizowanie* jako trwałego składnika ewoluującej natury ludzkiej. „Tylko cóż takiego lepszego jest w używaniu „kultury” jako uniwersalnego wy tłumaczenia dla wartości?” – pyta retorycznie.

Przynajmniej od Kanta wiemy, że dany obraz lub utwór muzyczny wzbudza w nas podziw zwłaszcza wtedy, gdy jest efektem połączenia jedynych w swoim rodzaju cech: zdolności, talentu i kunsztu artysty (gdy dowiadujemy się, że tak nie jest – podziw zwykle znika), a przecież „dzieła sztuki to zmaterializowane pokazy umiejętności, które wymagają od nas wychwycenia zdolności włożonych w ich po-

wstanie” (298). Jeszcze raz zacytujmy tekst programowy Duttona: „Podziw dla zaawansowanego kunsztu, dla dokonań wirtuozerii, jest wartością międzykulturową, uniwersalną. Zaraża ona nie tylko sztukę, ale potencjalnie całą ludzką działalność, np. każdą aktywność sportową.”²⁴ Niektórzy badacze twierdzą wprawdzie, że podziw dla kunsztu jest kulturowo względny, że zależy od stopnia zaawansowania cywilizacyjnego danej kultury – obecny jest w kulturach wyrafinowanych, a zanikający u kultur prymitywnych (Kant, podobnie jak Hume, był przekonany, że ma on walor powszechnej ważności). Jak dotąd jednak nikomu nie udało się zidentyfikować kultury, w której wyuczone zdolności i wirtuozeria (manualna lub intelektualna) nie byłyby podziwiane i nie stanowiły obiektów powszechnych dążeń i zabiegów.

Uniwersalność tego fenomenu – Dutton posiłkuje się tu wynikami badań archeologów kognitywnych, antropologów fizycznych i psychologów ewolucyjnych – ma podstawę ewolucyjną, ponieważ jest jednym z czynników, który umożliwił człowiekowi przetrwanie w epoce późnego Plejstocenu, tj. okresie ok. 200 tys. do ok. 11 tys. lat temu, gdy ludzie rozwijający i podziwiający swe umiejętności radzili sobie lepiej niż ich konkurenci, pozbawieni tej zdolności. A jak wiadomo cecha, która pomaga w przetrwaniu, utrwała się, powodując wykształcenie skłonności do jej preferowania u potomstwa. Jaką zatem funkcję adaptacyjną spełniał podziw dla artystycznego kunsztu, przejawów wirtuozerii czy kosztownych wytworów u naszych prehistorycznych krewnych? Z pewnością taką, jak choćby plotkowanie. Z tą wszakże różnicą, że plotka może być zmyślona, natomiast talent, zaangażowanie, dostęp do rzadkich materiałów, pracowitość, autentyczność, kreatywność, odporność na stres znacznie trudniej jest podrobić, choć wielu próbuje, a wielu daje się nabierać. Na szczęście oprócz zdolności do „poznania rozdzielnego”, która odpowiada za nasze podróże w swia-

²⁴ Ibidem.

ty wyobraźni, mamy też moduł „detekcji oszusta”, najbardziej bodaj skuteczny emocjonalny mechanizm, w jaki wyposażyła nas ewolucja.

Czy w kontekście rozważań Duttona Voland dotyka sedna, stwierdzając: „Jedynie to, co kosztowne może być postrzegane jako piękne” (przy czym przez „koszty” rozumie on różne formy życiowego wysiłku, takie jak: inwestycja cennych zasobów, zdrowia i czasu, które mogłyby być przeznaczone na coś bardziej praktycznego)? Zwykle uważa się, że piękno jest niepraktyczne. Mam nadzieję po lekturze *Instynktu sztuki* Czytelnik z rozbijającą szczerością zapyta: czy istnieje coś bardziej praktycznego od piękna?

Bogactwo hipotez

Pomimo bogactwa hipotez odnoszących się do adaptacyjnej funkcji sztuki i zachowań artystycznych, już po ukazaniu się *Instynktu sztuki* wielu badaczy zwracało uwagę na ich liczne ograniczenia, które w dużej mierze pokrywają się z ograniczeniami samego programu psychoewolucyjnego.

Sztuka jako przedmiot badań empirycznych pojawia się w jego obrębie stosunkowo rzadko. Estetyka ewolucyjna jako młoda i obiecująca dyscyplina wciąż w zasadzie nie posiada wypracowanej metodologii, choćby takiej jak neuroestetyka (z tym, że badania neuroestetyczne nie przybliżają nas do odpowiedzi na pytania o funkcje adaptacyjne sztuki). Niewielka ilość badań empirycznych testujących istniejące hipotezy (przede wszystkim z zakresu antropologii fizycznej i archeologii kognitywnej), dotyczące adaptacyjnych walorów sztuki, powoduje, że większość twierdzeń estetyki ewolucyjnej pozostaje w fazie hipotez. Jeszcze do niedawna nie istniały np. żadne wszechstronne badania porównawcze zachowań estetycznych (czy protoestetycznych) *homo sapiens* i przedstawicieli innych gatunku człowieka, co na szczęście

uległo zmianie za sprawą ostatnich wspaniałych odkryć związanych ze sztuką neandertalską.

Wciąż dyskutowane są kwestie natury i mechanizmów funkcjonowania modułów umysłowych, co z kolei wiąże się z nieustanną krytyką wysuwaną pod adresem psychologii ewolucyjnej za jej jednowymiarowe ujęcie kultury. Wreszcie niekończące się spory wokół tego, kiedy dane zachowanie artystyczne można uznać za adaptację (a może produkt uboczny adaptacji lub twór wyłącznie kulturowy) są w zasadzie na porządku dziennym, co wynika z kolei z faktu, że otrzymywane wyniki badań można zwykle przypisać do wielu hipotetycznych funkcji. Na przykład, jeśli hipoteza o tym, że dane zachowanie jednoczy ludzi zostanie potwierdzona empirycznie, to i tak nie musi to oznaczać, że zachowanie to jest adaptacją. Aby wyjaśnienie ewolucyjne poddanego badaniu zachowania było wiarygodne, powinno ono przejść tzw. test Tinbergena (od nazwiska twórcy etologii), a więc uzyskać wyjaśnienie w każdym z czterech aspektów: posiadać zidentyfikowaną funkcję (stanowisko Duttona nie jest tu jednoznaczne; sztuka jest po to, aby czytać w umysłach innych i zachwycać się nimi; ale też po to, aby uwieść najlepszą partię w okolicy) oraz historię ewolucyjną; posiadać mechanizm emocjonalny, wywołujący przyjemność lub odrazę, który uruchamia się w bardzo określonych okolicznościach (coś w czym sztuka miałaby się specjalizować, ale też coś, w czym nic innego poza sztuką specjalizować się nie powinno; czy sztuka jest aż tak ukierunkowaną aktywnością? Dość wątpliwe). I w końcu powinno ujawniać się spontanicznie na wczesnym etapie rozwoju osobniczego. Jeśli każdy z tych warunków jest spełniony, można stwierdzić z dużą dozą pewności, że badane zachowanie jest adaptacyjne w sensie biologicznym.

Sztuka bez wątpienia posiada głęboki związek z naturą ludzką i jest z nią sprzężona na wielu poziomach wyjaśnienia. Bogactwo analiz *Instynktu sztuki* jest milowym krokiem na drodze do potwier-

dzenia szeregu ewolucyjnych hipotez odnoszących się do sztuki. Raczej na pewno nie jest ona adaptacją, co zresztą Dutton wyraźnie podkreśla, pisząc: „Sztuka trwoni potęgę mózgu, odbiera siły, czas i wartościowe zasoby. Dobór naturalny sam w sobie jest efektywny, ekonomiczny.” (s. 212) Być może jest produktem ubocznym jednej lub kilku innych kognitywnych zdolności, które dawały przewagę ewolucyjną naszym przodkom z plejstocenu. A być może jest tak, jak w metaforze ukutej przez Volanda: jesteśmy jak ćmy, którym udało się wynaleźć latarnię (sztukę), tylko po to, aby mieć ubaw z latania wokół niej w nocy. (Voland 2003/2011). Jak wiadomo latarni nie wynalazły ćmy. Co więcej, nic nie wskazuje na to, aby nocne igraszki ciem były jedyną (ani nawet najważniejszą) funkcją, jaką latarnia spełnia. Latarnia powstała w wyniku złożonego procesu, będącego przykładem rozwiązań, nad którymi głowią się estetycy ewolucyjni. Jeśli sztuka pojawiła się w ludzkiej historii z tego powodu, to ubaw dla ćmy jest prawdopodobnie tylko jego mało istotnym dodatkiem.

Beethoven z sawanny

Z punktu widzenia teorii estetycznej stanowisko Duttona zaprezentowane w *Instynkcie sztuki* jest pod pewnymi względami szczególnie. Pomimo, że estetyka ewolucyjna rozwija się w oparciu o badania sztuki prehistorycznej i plemiennej (archeologia kognitywna, antropologia fizyczna), książka koncentruje się przede wszystkim na „sztuce wysokiej rozwiniętych cywilizacji” – tym, co Clive Bell określał mianem “chłodnych szczytów sztuki” – i rzuca nowe ewolucyjne światło na kwestie, które wcześniej podejmowane były przez estetyków modernistycznych (co spotka się później z rzetelnie uargumentowaną krytyką Ellen Dissanayake)²⁵. Stanowisko estetyczne Duttona można zatem

²⁵ E. Dissanayake, *Appreciation of the man, discussion of the work*, „Philosophy and Literature”, vol. 38, no. 1A, 2014, s. A26–A40.

scharakteryzować w sposób następujący. Z jednej strony, jako swoisty mariaż teoretycznego naturalizmu i empiryzmu (psychologia ewolucyjna, własne badania terenowe),²⁶ gdzie naturalizm wynika wprost z przyjęcia paradygmatu ewolucyjnego. Sztuka podobnie jak inne ludzkie skłonności umysłowe – posługiwanie się językiem czy towarzyskość – powstają jako efekt działania procesów ewolucyjnych. Z drugiej zaś, podejście Duttona można określić – co brzmi dość paradoksalnie – jako uniwersalistyczny estetyzm. Dutton, który był prawdziwym koneserem i znawcą sztuki, nieustannie odwołującym się do przykładów „sztuki rozwiniętych cywilizacji”, przez wiele lat prowadził autorskie programy radiowe poświęcone muzyce klasycznej. Jego najwcześniejszym wspomnieniem z domu rodzinnego jest obraz, w którym siedzi na podłodze w pokoju dziennym, puszczać w kółko nagranie Siódmej Symfonii Beethovena. „Dla mojego dziecięcego umysłu ta muzyka była magiczna, a przyjemność intensywna” – stwierdza po latach. Jednocześnie na kartach *Instynktu sztuki* daje wyraz wyraźnie uniwersalistycznemu przekonaniu, że „sztuka łatwo przekracza granice kulturowe”. I chociaż ma na myśli sztukę wszystkich kultur – od zdobionych garnków Indianek Hopi i drewnianych posągów nowogwinejskich rzeźbiarzy z nad rzeki Sepik przez poezję Owidiusza i powieści Dickensa, aż po opery mydlane i muzykę *rave* – najwięcej miejsca poświęca tzw. sztuce wysokiej. Słuszna skądinąd krytyka Dissanayake, prekursorki ewolucyjno-etologicznego podejścia w teorii sztuki, dotyczy właśnie tego paradoksu: Beethoven nie jest typowym przykładem sztuki sięgającym wstecz do Plejstocenu, argumentuje badaczka, nie jest nawet przykładem uniwersalnym w szerokim sensie. Stephen Davies, który wprost zarzuca Duttonowi etnocentryzm jego skupiskowej definicji

²⁶ Pod koniec lat 80-tych Dutton przeprowadza badania terenowe dotyczące norm estetycznych stosowanych przez rzeźbiarzy nad rzeką z Sepik w Nowej Gwinei, odkrywając, że pokrywają się one w większości z tym, co Europejczycy uznają za piękne i kunsztowne artystycznie.

sztuki (*cluster definition*), wbrew deklarowanej przez autora międzykulturowości, zauważa, że Bellowskie „chłodne szczyty sztuki” to przecież nic innego jak europocentryczne emanacje Zachodniego pojęcia „sztuk pięknych”, zjawiska raczej marginalnego w skali ewolucyjnej historii człowieka²⁷. Na taki zarzut Dutton odpowiedziałaby z pewnością odwołując się do przykładów uniwersalnych upodobań, że „ludzie w Brazylii kochają Japońskie ryciny, włoska opera podoba się w Chinach, a zarówno Beethoven jaki i filmy hollywoodzkie ogarniają świat”²⁸, a powszechny zachwyty, jaki im towarzyszy to ważny wskaźnik ewolucyjny. I z pewnością miałby rację, gdyby nie fakt, że to tylko jeden ze wskaźników i być może nawet nie najważniejszy. Czy kierowana pod adresem Duttona i jego uniwersalistycznego estetyzmu krytyka jest zatem uzasadniona? Krytyka, dodajmy, przeprowadzona z pozycji darwinowskich. Czy Dutton słusznie naraża się na zarzut niekonsekwencji, gdy twierdzi, że nasze ukształtowane na afrykańskiej sawannie, plejstocenijskie pragnienia i upodobania, „ewolucyjne smycze”, które wiążą człowieka z jego odległą przeszłością, odpowiadają wprost za nasz zachwyty nad sztuką „Wielkich Mistrzów”? Nie podejmę się w tej chwili rozstrzygnięcia tej kwestii, wydaje się jednak, że „sztuka wysoka” jest tylko szczególnym przypadkiem, mającego prehistoryczne źródła ludzkiego zachowania, które Dissanayake nazywa „artyfikacją” albo „nadawaniem szczególnego charakteru” (*making special*). Bardziej zasadne z ewolucyjnego punktu widzenia byłoby odwoływanie się do różnych odmian sztuki pisanych przez małe „s” (tzw. sztuk niskich) takich, jak: sztuka ludowa, plemienna, dekoracyjna, domowa, amatorska, twórczość dziecięca lub tzw. sztuka outsiderów (*art brut*) oraz sztuka popularna. Biorąc pod uwagę przesadne, zdaniem wielu, eksplorowanie te-

²⁷ S. Davies, *The Artful Species: Aesthetics, Art, and Evolution*, Oxford University Press, Oxford 2012, s. 28.

²⁸ D. Dutton, *Sztuka i ludzka rzeczywistość*, tłum. J. Luty, Internet, grudzień 2009, Racjonalista.pl, s. 6977, stan z dnia: 28.12.2018 również w tym tomie, s. 134.

matu „Wielkiej sztuki” (jest mu poświęcony cały rozdział 10), może należałoby uznać, że Dutton w swojej książce nie stara się wyjaśnić za wszelką cenę ewolucyjnej funkcji zachowań artystycznych, lecz jedynie ilustruje ich uniwersalność przykładami z dziedziny, w której jest specjalistą, dziedziny „sztuki wysokiej rozwiniętych cywilizacji”. Jest więc bardziej niż filozofem analitycznym czy naukowcem, kimś w rodzaju krytyka (bio)kulturowego, zatroskanego o edukację estetyczną przyszłych pokoleń. Tylko czy ukazanie mechanizmów ewolucyjnych, które kryją się za tworzeniem i podziwianiem sztuki wysokiej, tak unikalnej w gatunkowej skali czasowej działalności, może przyczynić się do ich lepszego zrozumienia? To pytanie, które można by zadać zarówno psychologom ewolucyjnym, jak i tym z czytelników, którym leżą na sercu ważkie kwestie bio-kulturowe, niech posłuży za konkluzję.

Jak nie zgubić się w Muzeum Historii Naturalnej (zwłaszcza w obecności Artura Danto)

Książka Duttona, oprócz masy frapującej wiedzy z zakresu estetyki, teorii ewolucyjnej, psychologii i antropologii, oferuje czytelnikowi prawdziwe kompendium cennych informacji o charakterze interdyscyplinarnym. I tak z rozdziału 4 dowiemy się na przykład, dlaczego garrncarki z plemienia Hopi nie kłamią, nawet jeśli są zakłopotane, a antropolodzy kulturowi najlepiej czują się w Nowym Jorku, jak nie pomylić oddziału sztuki prymitywnej w Muzeum Sztuk Pięknych z oddziałem przedmiotów użytkowych w Muzeum Historii Naturalnej, jak to się przydarzyło pewnej uczennicy, zwłaszcza jeśli opiekunem klasy jest Artur Danto; a także w jaki sposób indiański antropolog może łatwo zadrwić z występu znanego pianisty w Cornegie Hall. W rozdziale 5, Drogi Czytelniku, dowiesz się m.in., dlaczego kobiecey orgazm raczej nie jest ewolucyjną adaptacją (a męski raczej jest) oraz co nam to mówi o seksistowskich uprzedzeniach w nauce; czym różni się sztu-

ka od szarlotki, oraz dlaczego powinniśmy współczuć bohaterowi jednego z filmów Woody Allena; a także co mają wspólnego doświadczanie sztuki i zamiłowanie do górskich wycieczek. Rozdział 6 opowie nam, na przykład, dlaczego czytanie książek może uratować komuś życie (a przynajmniej ratuje niektórym bohaterom powieści Dickensa), dlaczego małe dzieci w zabawie w udawanie nalewają herbatkę zwykle do właściwego kubka, czy oglądnie serialu *Przyjaciele* może pomóc w zdobyciu prawdziwych przyjaciół, jak to się dzieje, że niektórzy z nas wolą oglądać krwawe horrory i jaki jest przepis na dobrą komedię romantyczną, a także dlaczego Cyklop z *Odysei* nie jest egoistą (a przynajmniej nic nam o tym nie wiadomo). Czytając rozdział 7 pojmimy wreszcie, dlaczego dobór płciowy, choć uwarunkowany biologicznie, jest najbardziej nieprzewidywalnym zjawiskiem w przyrodzie, a szatnia po meczu NBA wygląda jak poczekalnia w agencji modelek; co powoduje, że przeciętny użytkownik języka znając około 60 tysięcy słów, w codziennej komunikacji używa jedynie 850 i czy David Foster Wallace, gdyby żył, mógłby równać się z Shaquillem O'Nealem; dlaczego na pierwszą randkę nie chodzimy z kluczem francuskim w kieszeni i co to znaczy, że slogan firmy De Beers „Diamenty są wieczne” najlepiej wyjaśnia teorię Darwina. Rozdział 8 wprowadzi nas w mroczny świat fałszerzy sztuki, skrzętnie skrywanych tożsamości i podejrzanych eksperymentów dadaistycznych. Dowiemy się z niego, że najłatwiej ukryć wady słabego pisarstwa, uśmiercając autora, choć czasem wystarczy szczypta ironii, co trzeba zrobić, aby stać się najgorszym poetą świata, oraz dlaczego fałszerz sztuki może liczyć na poklask tylko w przypadku, gdy oszuka jakiegoś prominentnego nazistę; w końcu też odkryjemy, jaką najcenniejszą rzecz ma nam do przekazania uznany artysta awangardowy i dlaczego są to puszki z jego kałem. Po przeczytaniu rozdziału 9 stanie się dla nas jasne, dlaczego zapachy nie grają w filmach (nie licząc kina 5D i Parady Róż w Pasadenie), co to znaczy, że piosenki za nami chodzą, a zapachy się sączą; że nawet

teoria Darwina niczego nie gwarantuje, a symfonia aromatów to tylko niskich lotów metafora; i dlaczego producenci muzyczni mają łatwiej od producentów perfum. Z rozdziału 10 dowiemy się z kolei, dlaczego sztuka nawet jeśli jest religijna, to nie jest, kiedy dyrygent w operze używa brzydkich słów, i co to znaczy, że partie solowe w chórze są przereklamowane, oraz co było powodem, że pewien kwartet smyczkowy dawał zarobić czterem różnym hotelom, choć wcale nie czytał wspólnie Stevena Pinkera. W końcu zrozumiemy też, że druga łąza wcale się nie opłaca (o czym najlepiej wie Milan Kundera).

„Pomyślcie tylko, twarz dziecka, „Harold w Italii” Berlioza, filmowa wersja „Czarnoksiężnika z krainy Oz”, sztuki Czechowa, krajobraz centralnej Kalifornii, widok na górę Fuji, „Kawaler Srebrnej Róży”, wspaniały gol zdobyty podczas Mistrzostw Świata, „Gwieździsta Noc” Van Gogh’a, powieść Jane Austen, tańczący Fred Astaire. (...) Wyjaśnienie zjawiska piękna dla każdej wymienionej rzeczy nie będzie proste (...)”²⁹ A jednak... wszystkie wymienione rzeczy łączy to, że wywołują emocje: zachwytu, grozy, uznania, podziwu, lęku, miłości, wzniosłości. Autor tych słów jak prawnie nikt przed nim zbliżył się do zrozumienia ich natury – w kategoriach psychologicznych, estetycznych i ewolucyjnych. 10 lat po pierwszym wydaniu *Instynktu sztuki*, również polski Czytelnik ma ku temu okazję. Warto było czekać.

D. Dutton, *Instynkt sztuki. Piękno, zachwyt i ewolucja człowieka* [The Art Instinct. Beauty, Pleasure and Human Evolution], Tłumaczenie i Wstęp Jerzy Luty, Copernicus Center Press, Kraków 2019, ss. 448.

²⁹ Fragment wykładu zatytułowanego „Darwinowska teoria piękna” wygłoszonego przez Duttona na konferencji TED w Long Beach w Kalifornii 10 lutego, 2010; wykład jest dostępny na stronie [TED.com](https://www.ted.com), dostęp: 28.12.2020.

Sztuka jako adaptacja. *Precis*³⁰

Estetyka ewolucyjna to stosunkowo młoda dyscyplina w obrębie nauk humanistycznych, związana z tzw. darwinowską transformacją w naukach humanistycznych. Doniosłość owej transformacji polega na tym, że nauki humanistyczne funkcjonowały przez ostatnie kilkadziesiąt lat w obrębie zupełnie odmiennego paradygmatu badawczego, który można by określić jako „konstruktywistyczny” lub „kulturowy”. Paradygmat ewolucyjny, który nie rości sobie pretensji do ustanowienia jedynie słusznej perspektywy badawczej, uznaje jednak, że oprócz analiz historyczno-kulturowych (a więc dotyczących czynników zewnętrznych, nieuniwersalnych), które w odniesieniu do sztuki wydają się przecież ze wszech miar zasadne, istnieje perspektywa, która pozwala opisać badane zjawiska (dzieła sztuki, język, świadomość) w terminach nauk empirycznych, takich jak: genetyka zachowania, neurobiologia, antropologia fizyczna, ekologia behawioralna, biologia czy wreszcie psychologia ewolucyjna. Współcześni psychologowie ewolucyjni, badając różne aspekty sztuki i gustów estetycznych, nie mają wątpliwości, że sztuka leży głęboko w ludzkiej naturze – a używając bardziej naukowej terminologii – w mózgu i w genach. Prezentacji i rozwinięciu idei tak pojętego uniwersalizmu estetycznego poświęcona jest moja książka *Sztuka jako adaptacja: uniwersalizm w estetyce ewolucyjnej* (Wydaw-

³⁰ Rozdział ten jest rozszerzoną wersją Autoreferatu, który przedstawiłem w 2019 roku przed Centralną Komisją do Spraw Stopni i Tytułów w procedurze o nadanie stopnia doktora habilitowanego w dyscyplinie filozofia.

nictwo Aureus, 2018, ss. 224). Poniższy opis stanowi synoptyczny przegląd najważniejszych podjętych w niej zagadnień.

Podstawowym celem, jaki przyświecał mi podczas pisania tej monografii było wyjaśnienie pochodzenia ludzkiego podziwu dla piękna i ludzkiej skłonności do tworzenia i podziwiania sztuki w oparciu o darwinowskie teorie doboru naturalnego i płciowego. Cel ten wydaje się o tyle doniosły, że bardzo niewielu badaczy w obrębie humanistycznie zorientowanej estetyki jest gotowych do podjęcia tak szerokiej interdyscyplinarnej wolty. Celem pobocznym stało się więc ustalenie, w jakim stopniu perspektywa ewolucyjna wzbogaca nasze pojęcie sztuki i czy naturalizacja i uniwersalizacja analizy o sztuce może być ożywcza dla teorii estetycznej. Na poziomie bardziej ogólnym starałem się wykazać również, że wykorzystanie danych nauk eksperymentalnych (w tym hipotez ewolucyjnych) na gruncie nauk humanistycznych, poprzez odwołanie się do osiągnięć m.in. biologii i psychologii ewolucyjnej czy ekologii behawioralnej człowieka i archeologii kognitywnej, może być receptą na impas pojęciowy i tożsamościowy humanistyki w ogóle.

Estetykę ewolucyjną rozumiem wąsko (w duchu anglosaskim) jako ewolucyjne badanie sztuki; nie należy jej mylić z estetyką ewolucyjną w szerokim sensie, której przedmiotem są ewolucyjne źródła ocen estetycznych w ogóle (środowiska naturalnego, kształtu ciał, kolorów itd.)³¹ ani z estetyką środowiskową czy bioestetyką (wywodząca się z tzw. posthumanizmu) oraz neuroestetyką, która poszukuje neurobiologicznych podstaw przeżyć estetycznych (i którą można uznać za naukę pomocniczą estetyki ewolucyjnej). Warto dodać, że estetyka

³¹ Niemniej jednak jestem skłonny zgodzić się z opinią Piotra Przybysza, który twierdzi, że „powyższe dwa rozumienia estetyki ewolucyjnej [jako z jednej strony badania sztuki i jej praktyk, z drugiej zaś pochodzenia preferencji i ocen estetycznych – JL] tworzą swoiste kontinuum, przez co są ze sobą powiązane w większym stopniu niż autor w swoich deklaracjach jest skłonny przyznać”, por. P. Przybysz, *Estetyka ewolucyjna: między uniwersalizmem a adaptacją*, *Studia Philosophica Wratislaviensia* XVI, 1 (2021), s. 33.

ewolucyjna powstaje w opozycji do tradycyjnych ujęć i problemów teorii estetycznej (np. nie jest obiektocentryczna, nie stosuje kategorii doświadczenia), co jest przejawem bardziej ogólnego trendu obserwowanego we współczesnej humanistyce.

„Trzecia Kultura”

Trend ów w największym skrócie charakteryzuje się tym, że w wyniku osiągnięcia określonego pułapu wiedzy biologicznej o *homo sapiens* (chodzi zwłaszcza o odkrycia z dziedziny genetyki, ale też na przykład powstałe w efekcie zaawansowanego stosowania funkcjonalnego rezonansu magnetycznego – fMRI), a ściślej rzecz biorąc – o źródłach, miejscu i funkcjach zachowań człowieka w ewolucyjnej historii gatunku ludzkiego, nauki przyrodnicze znacznie rozszerzają rozumienie związków człowieka z przyrodą. W efekcie rośnie zainteresowanie przedstawicieli takich dyscyplin, jak neurobiologia, paleoantropologia, paleoarcheologia czy biologia i psychologia ewolucyjna kwestiami podejmowanymi dotąd wyłącznie przez humanistykę i nauki społeczne. Z kolei humaniści (przynajmniej niektórzy) coraz chętniej sięgają po wyniki badań naukowych, zgodnie ze zdroworozsądkowym przekonaniem, że nie należy ignorować tego, co ma do powiedzenia nauka. Daleko wprawdzie do tego, żeby jednoznacznie uznać, że oto z dnia na dzień przestaje obowiązywać istniejący od dziesięcioleci sztywny podział nauk, który Charles P. Snow w tekście z 1959 r. określił mianem konfliktu kultur: „naukowej” oraz „nienaukowej”³², jednak coraz częściej zwraca się uwagę na jego archaiczność:

Intelektualiści o literackiej proweniencji – na jednym biegunie, na drugim – naukowcy, z fizykami na czele. A między tymi dwoma biegunami zieje przepaść wzajemnego niezrozumienia, czasami (zwłaszcza wśród młodych) – wrogości

³² C.P. Snow, *Dwie kultury*, przeł. T. Baszniak, Warszawa 1999.

i niechęci, lecz nade wszystko braku zrozumienia. Jedni i drudzy mają osobliwie wypaczone wyobrażenia o drugiej stronie. Ich postawy są tak różne, że nie potrafią znaleźć wspólnego języka nawet na poziomie emocjonalnym³³.

Zdiagnozowany przez Snowa rozdźwięk, polegający na lekceważeniu dokonań humanistów przez przedstawicieli nauk ścisłych i przyrodniczych oraz całkowitej, wręcz ostentacyjnej, ignorancji tych pierwszych wobec ścisłej wiedzy naukowej, wydaje się przechodzić do lamusa. Jeżeli, choćby pobieżnie, prześledzimy dokonania nauk biologicznych ostatnich kilku dziesięcioleci oraz ich stopniowe przenikanie do humanistyki, to na przekór pesymistycznej diagnozie Snowa dostrzeżemy, że przyszłość jawi się w jasnych barwach. Oto bowiem w miejsce dwóch, zwalczających się do tej pory, „kultur”, pojawia się, postulowana przez Snowa, „trzecia kultura” (określona czasem mianem Nowego Renesansu)³⁴, a tworzący ją „uczni, myśliciele i badacze świata empirycznego [...] dzięki swym pracom i pisarstwu przejmują rolę tradycyjnej elity intelektualnej w poszukiwaniu odpowiedzi na pytania od zawsze nurtujące ludzkość: czym jest życie, kim jesteśmy i dokąd zmierzamy”³⁵.

Oprócz licznych przedstawicieli *science* zainteresowanych tematyką „humanistyczną” (są wśród nich, a jakże: fizycy, astronomowie, biolodzy ewolucyjni, etolodzy, chemicy, meteorolodzy, neurologicy, bioantropolodzy, paleontolodzy, biogeografowie, badacze technologii, przedstawiciele nauk komputerowych, nauk o poznaniu [*cognitive science*], filozofowie i matematycy), w obręb „nowego renesansu” włączają się przedstawiciele nauk humanistycznych. Cechuje ich to, że

³³ *Ibidem*, s. 80.

³⁴ Od tytułu zbioru esejów pod redakcją Johna Brockmana – J. Brockman (red.), *Nowy Renesans: granice nauki*, przeł. P.J. Sz wajcer, A. Eichler, Warszawa 2005.

³⁵ *Trzecia kultura*, red. J. Brockman, przeł. P. Amsterdamski et al., Warszawa 1996, s. 15.

myślą jak naukowcy; uznają, że świat realny istnieje, a ich celem jest wyjaśnienie i zrozumienie tego świata. Swoje pomysły weryfikują

[...] w kategoriach logicznej spójności, mocy wyjaśniającej, zgodności z empirycznymi faktami. Nie podporządkowują się bezwarunkowo intelektualnym autorytetom – przyjmują, że każdą koncepcję można podważyć i dopiero dzięki takim wyzwaniom nauka idzie naprzód³⁶.

Jednym z pierwszych filozofów, a z pewnością pierwszym zajmującym się estetyką, który zgłosił akces do nowego nurtu był Denis Dutton. Dla tego filozofa, akademika i aktywisty medialnego, który nie tylko był „prawdziwym mistrzem empirycznych faktów i łączenia naukowych dociekań z estetycznym zrozumieniem”, ale też „posiadał szczególną zdolność do splatania niepowiązanych ze sobą dziedzin w jednolitą całość”³⁷, zaangażowanie się w nowy nurt wydawało się naturalne. Twierdził on, że, teoretyzując o sztuce, literaturze, historii czy polityce, „nie musimy wpadać w pułapkę »społecznej konstrukcji rzeczywistości«, jako jedynej wizji ludzkiego świata”, lecz możemy zwrócić się ku naukom przyrodniczym.

Dutton, jak mało kto przed nim, dostrzegał też krytyczny charakter nowego ruchu, ujawniający się w sprzecznie wobec sposobu uprawiania tradycyjnej humanistyki, zwłaszcza studiów kulturoznawczych (*culture and arts*). Ich przedstawiciele – twierdzi Dutton – zaopatrzeni we własny „slang”, „jedynie usiłują naśladować naukę, nie bardzo jednak rozumiejąc całą złożoność naukowego myślenia”³⁸. W *Epilogu do Nowego Renesansu* formułuje następującą diagnozę: akademicka humanistyka, która zajmuje się „wyłącznie szukaniem powiązań”, najczęściej po prostu świadomie odrzuca model naukowej refleksji, przez co ulega margi-

³⁶ J. Brockman, *Nowy Renesans*, s. 16.

³⁷ G.L. Hagberg, *Introductory Note: Denis Dutton, editor*, „Philosophy and Literature”, *Evolutionary Aesthetics: A Special Issue in Memory of Denis Dutton*, vol. 38, no. 1A, October 2014, s. iv–vi.

³⁸ D. Dutton, *Epilog. Nowy Renesans*, [w:] *Nowy Renesans*, J. Brockman (red.), s. 391.

nalizacji i traci kontakt z rzeczywistością, tworząc system odcięty od jakichkolwiek zewnętrznych regulacji czy wymogów, gdzie wszystko jest dozwolone (*anything goes*). Przy czym dla Duttona „myślenie [...] tak naprawdę to znacznie więcej niż »szukanie powiązań czegokolwiek z czymkolwiek«”, a „nauka opiera się na niezależnie istniejącej rzeczywistości, na fizycznie i biologicznie ewoluującym Wszechświecie, który jest taki, jaki jest – niezależnie od ludzkiej woli”³⁹.

Wpływ darwinizmu

Przez półtora wieku wiarygodność teorii ewolucji została przetestowana przez niezliczone grono naukowców, którzy potwierdzają jej moc wyjaśniającą. Kontrowersje dotyczą nie tyle faktu zachodzenia ewolucji, ile mechanizmów, którymi się ona kieruje. Teoria ewolucji miała duże znaczenie dla rozwoju współczesnej medycyny, epidemiologii, rolnictwa i farmakologii, od których zależy nasze codzienne życie, oraz dla wielu innych dyscyplin, z naukami humanistycznymi włącznie. Problem z jej społeczną akceptacją polega na tym, że większość ludzi jest niedoinformowana, choć nie bez znaczenia jest też wpływ idei religijnych. Na przykład połowa dorosłych Amerykanów zaprzecza teorii ewolucji jako faktowi naukowemu i fanatycy religijni z tego kraju nieprzerwanie od ponad wieku dążą do ograniczenia lub nawet zakazania nauczania o ewolucji w szkołach publicznych (słynny przypadek okręgu Dover)⁴⁰. Niestety, poważne nieporozumienia na temat twierdzeń teorii ewolucji są rozpowszechnione i szkodliwe nie tylko w społeczeństwie, ale i w środowisku akademickim. Słowo „darwinowski”, które wciąż bywa synonimem bezwzględnego współza-

³⁹ *Ibidem*, s. 393.

⁴⁰ Por. B. Borczyk, *Korzenie współczesnego antyewolucjonizmu* [w:] *Ewolucja. Filozofia. Religia*, D. Leszczyński (red.), Wrocław, Lectiones & Acroases Philosophicae III (2010), s. 85–107.

wodnictwa, przenika również do żargonu naukowego, choć określenia, takie jak: „przetrwanie najlepiej przystosowanych” (*survival of the fittest*)⁴¹ kojarzone z „areną krwawych walk na kły i pazury” („*nature, red in tooth and claw*”)⁴², determinizm genetyczny czy egoizm, nie pochodzą od samego Darwina.

Pomimo z gruntu konserwatywnego charakteru kultury naukowej oraz antynaukowych tendencji wielu nurtów współczesnej humanistyki, perspektywa ewolucyjna zatacza coraz szersze kręgi. Jej zasięg oddziaływania można zaobserwować w wielu dyscyplinach oraz podejmowanych w ich obrębie zagadnieniach⁴³: w psychologii (emocje, motywacje, agresja, empatia), w socjologii (czynniki spójności społecznej, role społeczne), w antropologii (uniwersalia kulturowe i gatunkowe), w ekonomii (konsumpcja na pokaz), w politologii (natura temperamentów politycznych), w psycholingwistyce (pochodzenie i funkcja języka) czy wreszcie w literaturoznawstwie, krytyce i estetyce (powtarzające się motywy przewodnie i uniwersalia estetyczne). Jeśli dodamy do tego niewzruszone, mogłoby się wydawać, „bastiony” filozofii, która sukcesywnie ustępuje pola wywodzącym się z niej naukom szczegółowym, a więc zagadnienia takie jak: początek i koniec

⁴¹ Problem z użyciem terminu *survival of the fittest*, który Darwin zapożyczył od Herberta Spencera, polega na tym, że choć jest ono lepsze od całkowicie błędnego stosowania terminu *survival of the strongest* (przeżycie najsilniejszych), to wciąż nie oddaje istoty działania procesu ewolucyjnego. Bardziej właściwe jest mówienie o *reproduction of the fittest* (rozmnażaniu się najlepiej przystosowanych), ponieważ najważniejszym miernikiem sukcesu ewolucyjnego jest wydanie na świat potomstwa (czego samo przeżycie osobników jeszcze nie gwarantuje, choć jest do tego koniecznym warunkiem), co nie zawsze dotyczy osobników najsprawniejszych, lecz na przykład tych, które wykażą się najbardziej ekstrawaganckim pokazem (zgodnie z logiką doboru płciowego).

⁴² Słynna fraza pochodząca od poety Alfreda Lorda Tennysona, przywołana przez Richarda Dawkinsa na określenie działania doboru naturalnego, zob. R. Dawkins, *Samolubny gen*, s. 18.

⁴³ Por. M. Miłkowski, *Perspektywy ewolucjonistyczne w badaniach społecznych* [w:] *Oprogramowanie rzeczywistości społecznej*, M. Gdula i L.M. Nijakowski (red.), Warszawa 2014, s. 185–208.

wszechświata, problem struktury świadomości i języka czy problemy aksjologiczne związane z moralnością, religijnością i zmysłem estetycznym, to łatwo dostrzeżemy, jak wszechstronny jest to wpływ⁴⁴.

W ramach aktywności „trzeciej kultury” mamy do czynienia nie tylko ze wzbogaceniem terminologii (o pojęcia instynktu społecznego, religijnego, moralnego, teorie doboru krewniaczego i altruizmu odwzajemnionego czy teorię inwestycji rodzicielskiej) takich obszarów badań i dyscyplin jak psychologia ewolucyjna czy ekologia behawioralna (a z drugiej strony poszczególnych nauk społecznych), ale również z powstawaniem zupełnie nowych dyscyplin. Pozostają one w zgodzie z postulatem jedności nauk Snowa i wpisują się w program „trzeciej kultury” Brockmana, realizując ideę konsyliencji (*consilience*) nauk humanistycznych i przyrodniczych Edwarda O. Wilsona. Wzbogacają tym samym naszą wiedzę humanistyczną o naturze ludzkiej o element empirycznego dowodu. Nowe dyscypliny to np.: neurofilozofia⁴⁵, nauroteologia⁴⁶, neuroetyka⁴⁷, neuroestetyka⁴⁸, a także etyka ewolucyjna⁴⁹ i estetyka ewolucyjna⁵⁰. Powstające w ich obrębie różnego rodzaju hybrydy pojęciowe, które mają często charakter metafory (np.: instynkt sztuki⁵¹,

⁴⁴ Bezasadność wysuwanego często wobec ewolucjonizmu oskarżenia o determinizm genetyczny zwięźle wyjaśnia Marcin Miłkowski: „Determinizm genetyczny rozumie się jako stanowisko głoszące, że jedyną determinantą zachowania jest genotyp. Sęk w tym, że żaden biolog takiego stanowiska nie przyjmie: geny mogą determinować zachowanie jedynie pośrednio, a mianowicie za pośrednictwem fenotypu. Fenotyp zaś wzrasta w określonym środowisku, które go kształtuje. U człowieka najważniejszym elementem tego środowiska jest kultura.” (Miłkowski, s. 192).

⁴⁵ Por. P.S. Churchland, *Neurophilosophy: Toward a Unified Science of the Mind-Brain*, Cambridge, Massachusetts 1989.

⁴⁶ Por. P. McNamara, *The Neuroscience of Religious Experience*, Cambridge 2009.

⁴⁷ Por. J. Vetulani, *Mózg: fascynacje, problemy, tajemnice*.

⁴⁸ Por. S. Zeki, *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*, Oxford 1999.

⁴⁹ Por. M. Weiss, *Etyka a ewolucja. Metaetyczny kontekst etyki ewolucyjnej*, Poznań 2011.

⁵⁰ Por. J. Luty, *Estetyka ewolucyjna*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Estetycznego”, nr 18 (2), wiosna-lato 2011, s. 16–17.

⁵¹ Por. E. Dissanayake, *Homo Aestheticus*; D. Dutton, *Instynkt sztuki*.

gen języka⁵² czy gen Boga⁵³, co jest również źródłem wielu kontrowersji), oferują jednak zazwyczaj solidnie wyselekcjonowaną, rzetelnie uargumentowaną i sprawdzalną wiedzę empiryczną.

Uniwersalizm estetyczny, adaptacja i sztuka. Koncepcja i struktura

Rosnąca popularność ewolucjonizmu oraz rozwój *evolutionary studies* w naukach humanistycznych, w tym również w naukach o sztuce (E. Dissanayake, G. Miller, S. Pinker, J. Carroll, R. Storey, J. Gottschall, D.S. Wilson, B. Boyd, D. Dutton) sprawiają, że pojawia się potrzeba opisu ich ram pojęciowych. W swojej książce zajmuję się zatem najbardziej charakterystycznymi i, moim zdaniem, najbardziej istotnymi momentami ekspansji teorii Darwina na tereny filozoficznej refleksji nad sztuką.

Jednocześnie staram się dowieść, że w sensie teoretycznym i popularyzatorskim estetyka ewolucyjna najwięcej zawdzięcza właśnie Duttonowi oraz amerykańskiej etolog i antropolog ewolucyjnej Ellen Dissanayake. Ich poglądy są też głównym przedmiotem moich analiz: W opublikowanej przez Duttona na początku 2009 roku, w 200-lecie urodzin Darwina i 150-lecie wydania *O powstaniu gatunków*, książce *The Art Instinct: Beauty, Pleasure and Human Evolution* (polskie wydanie książki w moim tłumaczeniu ukazało się w lutym 2019 roku w wydawnictwie Copernicus Center Press, D. Dutton, *Instynkt sztuki. Piękno, zachwyty i ewolucja człowieka*, Tłumaczenie i Wstęp J. Luty, Copernicus Center Press, Kraków 2019, ss. 448), oraz w serii artykułów z lat 2004-2009 jako pierwszy w dziejach filozof sztuki połączył dwie, wydawałoby się, odległe dyscypliny – teorię sztuki i nauki ewo-

⁵² Por. S. Pinker, P. Bloom, *Natural language and natural selection*, s. 707–784, R. Dunbar, *Pchły, plotki i ewolucja języka*.

⁵³ Por. D. Hamer, *The God Gene: How Faith Is Hardwired into Our Genes*, New York 2004.

lucyjne, starając się dowieść, że ludzkie preferencje estetyczne nie są (jak twierdzą estetycy moderni) „konstrukcjami społecznymi”, lecz uniwersalnymi, międzykulturowymi cechami ewolucyjnymi, ukształtowanymi przez dobór naturalny i płciowy. Odwoływał się przy tym do klasycznych kwestii, obecnych w teorii estetycznej (również tych podejmowanych przez niego na wcześniejszym etapie drogi naukowej) takich jak: postmodernizm *versus* intencjonalizm w praktyce i krytyce artystycznej; uniwersalizm estetyczny *versus* formalizm estetyczny; autentyczność sztuki *versus* kicz, czy fałszerstwo i plagiatorstwo jako problemy filozoficzne. W przeciwieństwie do Dissanayake (autorki trzech fundamentalnych książek, kształtujących ewolucyjno-etologiczną refleksję o sztuce: *What Is Art For?* z 1988 roku, *Homo Aestheticus* z 1995 roku oraz *Art and Intimacy* z roku 2000), uważanej za prekursorkę neodarwinistycznego myślenia o sztuce – Dutton koncentrował się przede wszystkim na sztuce wysokiej rozwiniętych cywilizacji – tym, co Clive Bell określał mianem „chłodnych, białych szczytów sztuki” – i rzucał nowe ewolucyjne światło na kwestie, które wcześniej podejmowane były przez estetyków modernistycznych (co stało się potem przedmiotem krytyki ze strony Dissanayake, 2014; którą poddaję analizie w wielu miejscach monografii).

Recepcja *Instynktu sztuki* ma bez wątpienia znaczny wpływ na rozwój badań nad sztuką, inspirowanych ideami Darwina. Choć książka Duttona (który zmarł przedwcześnie w grudniu 2010 roku) w krótkim czasie odniosła sukces wydawniczy i nikt inny nie osiągnął wcześniej takiej popularności dzięki publikacji ewolucyjnej z dziedziny studiów nad sztuką, to w kręgach akademickich została przyjęta dosyć chłodno, a często była pomijana milczeniem. Sytuacja uległa zmianie za sprawą Stephena Daviesa, jednego z najbardziej wpływowych współczesnych estetyków analitycznych, i jego wydanej w 2012 roku książki *The Artful Species: Aesthetics, Art, and Evolution* (OUO 2012), w której poddaje on gruntownej analizie ewolucyjną refleksję nad sztuką,

w znacznym stopniu rehabilitując jej tezy (por. Davies, E. Dissanayake, J. Luty, W. van Damme, K. Mellmann, J. Carroll, *Krakow Book Forum: Stephen Davies's „The Artful Species”*, „Estetika: The Central European Journal of Aesthetics”, vol. 51, no. 1, 2014, s. 85–136).

Kluczowe dla zrozumienia istoty sporów wokół adaptacyjnej funkcji sztuki jest pojęcie adaptacji biologicznej⁵⁴. Funkcjonuje ono w dyskursie ewolucjonistycznym od dawna (w biologii ewolucyjnej, ale też w socjologii i później w psychologii ewolucyjnej), stanowi też przedmiot tzw. sporu o adaptacjonizm w naukach ewolucyjnych. W swej książce poddaje je analizie na równi z pojęciem sztuki, starając się pokazać jednocześnie, jak zmienia się teoretyczne ujęcie sztuki w wyniku stopniowego przejścia od perspektywy estetycznej do naturalistycznej i natywistycznej, pod wpływem ustaleń ewolucyjnych nauk o człowieku. Ta zmiana perspektyw powoduje, że sztuka nie jest już postrzegana wyłącznie jako nabyta ludzka własność, mająca swe źródło w kulturze, a zaczyna jawić się również jako niezbywalna cecha ludzkiego wyposażenia umysłowego, ukształtowana w wyniku działania procesów ewolucyjnych. Ponieważ akcenty uniwersalistyczne i naturalistyczne są obecne w samej teorii estetycznej od jej początków, uważam, że teoretycznie dojrzały wyraz otrzymują one w zmodyfikowanej przez Duttona Searle'owskiej wersji definicji skupiskowej (*cluster definition of art*), składającej się ze zbioru kryteriów rozpoznawczych (*recognition criteria*), i stanowiącej propozycję neutralnej podstawy teoretycznej do spekulacji na temat sztuki jako uniwersalnego ludzkiego fenomenu, swoistego rodzaju naturalnego⁵⁵. Jak pisze Dutton w rozdziale 3 *Instynktu sztuki*, zatytułowanym *Co jest sztuką?*: „To, czego potrzebuje filozofia sztuki, to podejścia, które zaczniesz trak-

⁵⁴ Por. J. Luty, *Estetyka ewolucyjna: sztuka jako adaptacja w ujęciu międzykulturowym*, „Estetyka i Krytyka”, nr 21 (2/2011), s. 99–112.

⁵⁵ Pokazując też jak definicja skupiskowa może stanowić poręczne narzędzie do analizy sztuki w kategoriach homeostatycznej wiązki własności (rodzaje naturalne R. Boyda); por. rozdział 4 książki.

tować sztukę jako pole działań, obiektów i doświadczeń *naturalnie* [wyróż. moje – J.L.] pojawiających się w ludzkim życiu”⁵⁶.

Rozważam też zasadniczą, nieustannie dyskutowaną w estetyce ewolucyjnej kwestię, a mianowicie: czy sztuka ma wartość adaptacyjną w sensie biologicznym? Spór ten jest o tyle interesujący, że jego rezultaty zależą w dużej mierze od ustaleń wyprowadzanych nieustannie z odkryć naukowych, a także podlegają mocno kontr-intuicyjnej logice praw rządzących procesem ewolucyjnym, w tym zwłaszcza zasadzie ewolucyjnej inercji. Zasada ta mówi o tym, że większość ewolucyjnych adaptacji ludzkiego umysłu jest już w dzisiejszej (zindustrializowanej, zmediatyzowanej, zindywidualizowanej, kapitalistycznej, globalnej) rzeczywistości nieadaptacyjna.

Analiza pojęcia „adaptacja” oraz sposobu jego funkcjonowania w biologii ewolucyjnej może odbywać się jedynie w kontekście klasycznej teorii doboru naturalnego (Darwin, Wallace)⁵⁷. Istotne jest przy tym odwołanie się do poglądów Williama na temat właściwych kryteriów adaptacji ewolucyjnej⁵⁸, propozycji: Triversa – teorii altruizmu odwzajemnionego i inwestycji rodzicielskiej⁵⁹, Dawkinsa – teorii samolubnego genu i fenotypu rozszerzonego⁶⁰ oraz nowego wymiaru sporu o hiperadaptacjonizm, zainicjowanego przez Goulda

⁵⁶ D. Dutton, *Instynkt sztuki. Piękno, zachwyty i ewolucja człowieka*, tłum. J. Luty, Copernicus Center Press, Kraków 2019, s. 98.

⁵⁷ Por. K. Darwin, *O powstawaniu gatunków*, przeł. S. Dickstein i J. Nusbaum, Warszawa 2009; A.R. Wallace, *Contributions to the Theory of Natural Selection*, London 1870.

⁵⁸ Por. G.C. Williams, *Adaptation and Natural Selection: A critique of Some Current Evolutionary Thought*, Princeton 1966; D. Buss, *Psychologia ewolucyjna*, przeł. M. Orski, Gdańsk 2001, s. 36–38.

⁵⁹ Por. R. Trivers, *The Evolution of Reciprocal Altruism*, „The Quarterly Review of Biology”, vol. 46, no. 1, 1971, s. 35–57; R. Dawkins, *Samolubny gen*, przeł. M. Skoneczny, Warszawa 1996.

⁶⁰ Por. R. Dawkins, *Fenotyp rozszerzony. Dalekosiężny gen*, przeł. J. Gliwicz, Warszawa 2007.

i Lewontina tekstem *Spandrels of San Marco* z 1979 r.⁶¹ Ostatnie trzy dekady to narodziny i niebywały sukces paradygmatu⁶² psychologii ewolucyjnej (niekiedy traktuje się psychologię ewolucyjną jako heurystykę, np. w kognitywnie zorientowanym literaturoznawstwie)⁶³ oraz jego różnorodny wpływ na nauki społeczne i humanistyczne. Wpływ ten można odnieść do szerokiego spektrum zagadnień⁶⁴, m.in. takich jak: zachowania aspołeczne⁶⁵, funkcje języka⁶⁶, rola plotki w rozwoju języka i utrzymywaniu spójności społecznej⁶⁷, rola oszustw i samooszukiwania się⁶⁸, studia nad seksualnością⁶⁹, strategie reprodukcyjne⁷⁰, wpływ modularnej teorii umysłu i poznania rozdzielnego na rozwój kultury (*decoupled cognition*)⁷¹, zjawisko gwałtu⁷², natural-

⁶¹ Por. H. Cronin, *Adaptation: A Critique of Some Current Evolutionary Thought*, „The Quarterly Review of Biology”, vol. 80, no. 1, 2005, s. 19–26.

⁶² Por. M. Hohol, *Wyjasnić umysł. Struktura teorii neurokognitywnych*, Kraków 2013, s. 104–125.

⁶³ Por. K. Mellmann, *Evolutionary Psychology as a Heuristic in Literary Studies* [w:] *The Evolution of Literature. Legacies of Darwin in European Cultures* (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 152), N. Saul, S.J. James (eds.), Rodopi 2011, s. 299–317.

⁶⁴ Więcej na temat ogólnie pojętego wpływu perspektywy ewolucyjnej na dyscyplinę o „proweniencji literackiej” (określenie Snowa) piszę w kolejnym rozdziale.

⁶⁵ Por. M. Daly, M. Wilson, *Homicide*, New York 1988.

⁶⁶ Por. S. Pinker, P. Bloom, *Natural language and natural selection*, „Behavioral and Brain Sciences”, vol. 13, no. 4, 1990, s. 707–784; R. Dunbar, *Pchły, plotki a ewolucja języka*, przeł. T. Pańkowski, Warszawa 2009; P. Żywiczyński, S. Wacewicz, *Ewolucja języka. W stronę hipotez gesturalnych*, Toruń 2015.

⁶⁷ Por. R. Dunbar, *Pchły, plotki a ewolucja języka*.

⁶⁸ Por. R. Trivers, *Deceit and Self-Deception. Fooling Yourself the Better to Fool Others*, London 2011.

⁶⁹ Por. C. Salmon, D. Symons, *Warrior Lovers: Erotic Fiction, Evolution and Female Sexuality*, Weidenfeld & Nicolson, London 2001.

⁷⁰ Por. D. Buss, *Psychologia ewolucyjna*, op. cit.; R. Dunbar, *Pchły, plotki a ewolucja języka*, op. cit.; *Biologia atrakcyjności człowieka*, red. B. Pawłowski, WUW, Warszawa 2009.

⁷¹ Por. L. Cosmides, J. Tooby, *Evolutionary psychology: Foundational papers*, Cambridge, MA, 2000; S. Pinker, *Jak działa umysł*.

⁷² Por. R. Thornhill, C.T. Palmer, *Rape: A Natural History of Biological Bases of Coercion*, Cambridge, MA, 2000.

ne źródła religii⁷³, naturalne źródła moralności⁷⁴ oraz *last but not least* w refleksji o sztuce⁷⁵.

Stanowiska

W obrębie ewolucyjnych badań nad sztuką sformułowano wiele odważnych hipotez. Najżywiej dyskutowany problem dotyczy funkcji przystosowawczej sztuki – czy sztuka w swych różnych formach powstała jako adaptacja biologiczna, czy też należałoby uznać ją raczej za nowoczesny produkt uboczny adaptacji? W dyskusji tej można wyróżnić kilka stanowisk. Są to: hipoteza pendentywu (*spandrel*)⁷⁶ albo produktu ubocznego, czyli metafora sernika dla umysłu (*cheesecake for the mind*)⁷⁷; hipoteza silnika spalinowego⁷⁸. Wymienić należy także: koncepcję ekspozycji seksualnej (*sexual display*), zwaną teorią kosztownego sygnalizowania⁷⁹, koncepcję gry poznawczej (*cognitive*

⁷³ Por. P. Boyer, *I człowiek stworzył bogów... Jak powstała religia?*, przeł. K. Szeżyńska-Maćkowiak, Warszawa 2005; R. Dawkins, *Fenotyp rozszerzony*; D. Dennett, *Odczarowanie. Religia jako zjawisko naturalne*, przeł. B. Stanosz, Warszawa 2008.

⁷⁴ Por. M. Ridley, *O pochodzeniu cnoty*, przeł. M. Koraszewska, Poznań 2000; M. Hauser, *Moral Minds: How Nature Designed a Universal Sense of Right and Wrong*, New York 2006; P.S. Churchland, *Braintrust: What Neuroscience Tells Us about Morality*, Princeton 2011; J. Vetulani, *Mózg: fascynacje, problemy, tajemnice*, Kraków 2010.

⁷⁵ Warto dodać, że sztuka jako zbiór istotnych ewolucyjnie ludzkich praktyk jest przedmiotem refleksji wielu przedstawicieli nauk biologicznych, którzy umieszczają ją w orbicie w swych zainteresowań, traktując ją jako potencjalną adaptację. Piszą o niej: S. Pinker, M. Gazzaniga, E. O. Wilson, G. Miller, D. Buss, J. Tooby i L. Cosmides, D. Morris, G. Orians i in.

⁷⁶ Por. S.J. Gould, R.C. Lewontin, *Pendentywy w katedrze św. Marka a paradygmat Panglossa. Krytyka programu adaptacyjnego*, przeł. K. Bielecka, „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, nr 2/3(31)/2011, s. 63–85; S. Davies, *Why Art Is not a Spandrel*, „British Journal of Aesthetics”, vol. 50, no. 4, Oct. 2010, s. 333–341.

⁷⁷ Por. S. Pinker, *Jak działa umysł*.

⁷⁸ Por. D. Dutton, *Instynkt sztuki*.

⁷⁹ Por. G. Miller, *Umysł w zalotach*; E. Voland, *Preferencje estetyczne w świecie artefaktów – przystosowanie do osądu „uczciwych sygnałów”*, przeł. J. Luty, „Przegląd

play)⁸⁰, koncepcję intensyfikatora doznań i regulatora skomplikowanej organizacji psychologicznej – uznająca sztukę z środków psychologicznego uporządkowania⁸¹, koncepcję sztuki jako środka tworzenia spójności społecznej⁸².

Steven Pinker hipotetyzuje na przykład, że estetyczna wrażliwość jest zaledwie efektem ubocznym mocy poznawczych, które ewoluowały, aby wypełnić bardziej praktyczne funkcje (takie jak: pogoń za statusem, estetyczna przyjemność doświadczania otoczenia i zdolność do wytwarzania przedmiotów praktycznego użytku)⁸³; jednak dopuszcza on również możliwość, iż opowiadanie historii może mieć funkcję adaptacyjną, dostarcza bowiem informacji, dotyczących problemów istotnych z punktu widzenia poznawczego⁸⁴. Geoffrey Miller jest przekonany, że wytwory artystyczne spełniały od zawsze funkcję pokazu sprawności, ekspozycji dobrych genów na potrzeby doboru płciowego⁸⁵. Brian Boyd⁸⁶ utrzymuje, że dzieła sztuki są formami gry poznawczej, która poprawia rozpoznawanie wzorców, z kolei Ellen Dissanayake⁸⁷ (wraz Boydem) uważa, że sztuka zapewniała środki do tworzenia wspólnej tożsamości społecznej. Dissanayake,

Filozoficzno-Literacki”, nr 2/3(31)/2011, s. 299–323; A. Zahavi, A. Zahavi *The Handicap Principle – A Missing Piece of Darwin’s Puzzle*, New York 1997.

⁸⁰ Por. B. Boyd, *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 2009.

⁸¹ Por. E. Dissanayake, *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*; eadem, *Art and Intimacy. How the Arts Began*, Seattle 2000; J. Carroll, *Reading Human Nature: Literary Darwinism in Theory and Practice* Albany, NY, 2011; D. Dutton, *Instykt sztuki*.

⁸² Por. K. Coe, *The Ancestress Hypothesis*, New York 2003; N.E. Aiken, *The Biological Origins of Art*, Connecticut, 1998; E. Dissanayake *Art and Intimacy. How the Arts Began*, Seattle 2000.

⁸³ Por. S. Pinker, *Jak działa umysł*.

⁸⁴ Por. S. Pinker, *Toward a Consilient Study of Literature (review of J. Gottschall & D. Sloan Wilson, „The Literary Animal: Evolution and the Nature of Narrative”*, „Philosophy and Literature”, vol. 31, no. 1, 2007, s. 161–177.

⁸⁵ Por. G. Miller, *Umysł w zalotach*.

⁸⁶ Por. B. Boyd, *On the Origin of Stories*.

⁸⁷ Por. E. Dissanayake, *Art and Intimacy*.

Joseph Carroll⁸⁸ i Dutton⁸⁹ utrzymują, że sztuka pomaga uporządkować umysł ludzki, ponieważ dostarcza estetycznie i emocjonalnie zmodyfikowanych form relacjom pomiędzy elementami ludzkich doświadczeń. Pogląd, że sztuka funkcjonuje jako środek psychologicznego uporządkowania, wynika z poprzednich twierdzeń (że sztuka zapewnia istotne poznawczo informacje, umożliwia rozważanie alternatywnych scenariuszy i rozwiązań, wspomaga rozpoznawanie wzorców i służy jako środek do kreowania wspólnej tożsamości społecznej), ale formułuje je na wyższym poziomie ogólności. Dobrze uargumentowana wydaje się hipoteza Millera, zwana też hipotezą kosztownego sygnalizowania, że sztuka może być wykorzystywana jako wskaźnik sprawności (*fitness indicator*), jednak pod tym względem sztuka nie różniłaby się niczym od innych ludzkich wytworów, takich jak: odzież, biżuteria, piękne budowle czy szybkie samochody. Jak zauważa Carroll, hipoteza, że sztuka umożliwia uporządkowanie umysłu, nie jest nie do pogodzenia z tezą o ekspozycji seksualnej, lecz podporządkowuje pokaz bardziej pierwotnej funkcji przystosowawczej (po prostu podoba się – sygnalizuje *fitness*, przyciąga uwagę to, co ma wartość adaptacyjną).

Wiarygodność hipotezy mówiącej o tym, że sztuka funkcjonuje jako medium psychologicznego uporządkowania, wynika z dwóch przesłanek: szczególnej dla człowieka potrzeby sztuki oraz posiadania przez niego wyjątkowych mocy poznawczych. Wszystkim zwierzętom, poza ludźmi, świat przedstawia się jako seria ściśle określonych bodźców, uwalniających jedynie wąski repertuar stereotypowych zachowań. Umysłowi ludzkiemu świat jawi się jako nieprzebrany i potencjalnie wprawiający w zakłopotanie szeroki wachlarz obiektów percepcji, wnioskowań, związków przyczynowych, przypadkowych

⁸⁸ Por. J. Carroll, *An Evolutionary Paradigm for Literary Study*, „Style”, vol 42, no. 2, 2008, s. 103–135.

⁸⁹ D. Dutton, *Instynkt sztuki*, op. cit.

możliwości, analogii, przeciwieństw oraz hierarchicznych struktur pojęciowych, którymi próbuje to wszystko oplatać. Wysoki poziom inteligencji daje człowiekowi możliwość tworzenia planów, opartych na intelektualnych wyobrażeniach o złożonych związkach, angażowania się w zbiorowe przedsięwzięcia, wymagające wspólnych reprezentacji umysłowych, a co za tym idzie do produkowania nowatorskich rozwiązań dla problemów adaptacyjnych. Jednak człowiek nie tylko nie działa automatycznie, ale też nie działa na podstawie czysto racjonalnego namysłu nad środkami i celami. Zazwyczaj kieruje się intuicją, a większości jego działań towarzyszą emocje. Tłumaczy to fakt, że we wszystkich znanych społecznościach ludzie regulują swoje zachowania przez idee i wartości wyrażone w dziełach sztuki. Sztuki, której domeną są emocje i która „może pocieszyć w czasie kryzysów życiowych, może ukoić nerwy, pomóc w osiągnięciu psychologicznego *katharsis*, wyzwalać emocje, które oczyszczają umysł i karmią duszę” (IS, 155).

Kolejnym, obok adaptacji, pojęciem kluczowym dla moich rozważań jest pojęcie sztuki. Spośród możliwych do przyjęcia stanowisk teoretycznych w kwestii definicji sztuki, biorąc pod uwagę historię samego pojęcia, a także uniwersalny charakter fenomenu sztuki – za Brianem Boydem (2009) można wymienić następujące z nich (droga wiedzy od refleksji estetycznej do biokulturowej): (1) sztuka jest kategorią mało sensowną, pozbawioną znaczenia (pojęcie sztuki nie jest spójne, nie odnosi się do żadnej określonej klasy zjawisk); (2) nie istnieje uniwersalne pojęcie sztuki, lecz jedynie zachodnie jej pojęcie, które powstało w XVIII wieku w Europie; (3) sztuka może być w całości opisana, zbadana przez pryzmat kultury, tradycji kulturowej czy kulturowej różnorodności; (4) sztuka może być opisana w odniesieniu do jej funkcji lub zespołu funkcji (teorie: mimetyczna, ekspresjonistyczna, komunikatywna, instytucjonalna teoria sztuki); (5) stanowisko przejściowe między podejściem kulturowym a ewolucyjnym, uwzględniające jako

ustalenia wstępne dane nauk ewolucyjnych o człowieku, zgodnie z którym istnieją przesłanki, aby uznać sztukę w takim samym stopniu za wytwór kultury, jak i biologii człowieka: (a) sztuka jest czymś uniwersalnym w społecznościach ludzkich, (b) przetrwała kilkadziesiąt tysięcy pokoleń, (c) pomimo wielkiej różnorodności i kombinacji zachowań sztuka we wszystkich znanych społecznościach przyjmuje te same główne formy (muzyka i taniec; manualne tworzenie wizualnych kompozycji; opowiadanie historii i poezja), (d) zwykle wiąże się z wysokimi kosztami czasu, energii i zasobów, (e) wywołuje silne emocje, które są ewolucyjnymi wskaźnikami, że coś ma znaczenie dla organizmu, (f) rozwija się niezawodnie u wszystkich normalnych ludzi, bez specjalnego treningu, inaczej niż umiejętności czysto kulturowe, takie jak czytanie, pisanie czy nauka; sztuka pojawia się na wczesnym etapie ewolucyjnego rozwoju – (niemowlęta reagują radośnie na kołysanki i spontanicznie bawią się kolorami, kształtami, rytmami, dźwiękami, słowami i opowieściami) i daje podstawę do sformułowania hipotezy, że być może: (6) sztuka (zachowanie artystyczne i artyfikacyjne) ma wartość adaptacyjną, daje przewagę przystosowawczą nad organizmami, którzy tego zachowania nie wykazują, wspomaga organizm w dobrze naturalnym lub (7) sztuka nie jest produktem doboru naturalnego, nie sprzyja przetrwaniu, stanowi natomiast efekt uboczny doboru płciowego (jest ekstrawaganckim, bezużytecznym pokazem, kosztownym sygnałem, ornamentem w grze o przyciągnięcie potencjalnego partnera reprodukcyjnego lub partnerki reprodukcyjnej)⁹⁰ albo (8) sztuka jest produktem ubocznym innych ewolucyjnych adaptacji ludzkiego umysłu.

⁹⁰ Por. B. Boyd, *On the Origin of Species*; S. Davies, *The Artful Species: Aesthetics, Art, and Evolution*, Oxford University Press, Oxford 2012, s. 25–34.

Hipotezy

Przyjęcie powyższych wstępnych założeń na temat charakteru fenomenu sztuki oraz jej teoretycznych ujęć pozwala wskazać na uniwersalny charakter sztuki oraz jej niezbywalność, „jako daru od naszych przodków, świadectwa ich umiejętności i życia emocjonalnego”⁹¹ – a także poddać sprawdzeniu następujące hipotezy:

(1) Sztuka wywołuje emocje na równi z adaptacyjnymi mechanizmami ludzkiego umysłu, takimi jak moduł detekcji oszusta czy zdolność do widzenia głębi⁹², ponieważ miała znaczenie adaptacyjne, a więc przyczyniła się do zwiększenia tzw. zdolności przystosowawczej (*inclusive fitness*) organizmów naszych przodków (i być może nas samych) (rozdział 2).

(2) Uniwersalizm preferencji estetycznych ujawnionych m.in. w malarstwie krajobrazowym oraz w eksperymencie Komara i Melamida odzwierciedla adaptacyjny walor wyboru siedliska, zgodnie z koncepcją EEA (*Environment of Evolutionary Adaptiveness*)⁹³, oraz naturalną ludzką skłonność do kiczowatych pejzaży (a przy okazji zwraca uwagę na antynaturalizm sztuki modernistycznej) (rozdział 2).

(3) Uniwersalność sztuki (fakt, że nie istnieją kultury niewytwarzające jakiegóż formy sztuki oraz że rozpoznajemy sztukę bez pomocy teoretyków) i jej odbioru (upodobanie do ponadczasowej sztuki „wielkich mistrzów” – Peruwiańczycy kochają japońskie drzeworyty, wło-

⁹¹ D. Dutton, *A Darwinian Theory of Beauty*, „Philosophy and Literature”, vol. 38, no. 1A, 2014, s. A318.

⁹² Por. E. Dissanayake, *What is Art For?*, Seattle 1988; S. Pinker, *Jak działa umysł*; D. Buss, *Psychologia ewolucyjna*; J. Tooby, L. Cosmides, *Conceptual Foundations of Evolutionary Psychology* [w:] *The Handbook of Evolutionary Psychology*, D. Buss (ed.), Hoboken, NJ, 2005, s. 5–67.

⁹³ Por. G.H. Orians, J.H. Heerwagen, *Evolved Responses to Landscapes* [w:] *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, red. J.H. Barkow, L. Cosmides, J. Tooby (eds.), New York, NY, 1992 i inne teksty w tej książce; *Paintings by Numbers: Komar and Melamid's Scientific Guide to Art*, J. Wypijewski (ed.), New York 1997, s. 124–140; E. Dissanayake, *What is Art For?*; D. Dutton, *Instynkt sztuki*.

ska opera podoba się w Chinach, a Szekspir został przetłumaczony na wszystkie ważniejsze języki świata) można wyjaśnić, uznając ją za rodzaj naturalny i stosując kryteria rozpoznawcze (*recognition criteria*), dobrane na zasadzie definicji skupiskowej (*cluster definition*) sztuki lub homeostatycznej wiązki własności (rozdział 3 i 4).

(4) Śledząc dzieje refleksji estetycznej nietrudno jest dostrzec, jak bardzo badanie sztuki – tego uniwersalnego ludzkiego fenomenu – zdominowane jest przez liczne tendencje antyuniwersalistyczne, takie jak: a) problemy i debaty estetyczne ograniczone do danej epoki historycznej i związanych z nią prądów artystycznych i kulturowych, b) wpływ indywidualnych (często na wskroś subiektywnych) preferencji estetycznych poszczególnych filozofów na tworzenie przez nich teorii estetycznych, roszcujących sobie prawo do obiektywności (np. nakładanie norm estetycznych jednego rodzaju sztuki na inny), c) a także charakter filozoficznej retoryki, który naraża teorie na dezinterpretacje. Przykładem może być obsesja współczesnych estetyków na punkcie tzw. przypadków granicznych w sztuce (dadaizm, abstrakcja, cisza w muzyce, i in.), wyrażająca się w praktyce tworzenia nowych teorii na potrzeby i pod wpływem nowych, zaskakujących zjawisk artystycznych. Wątpliwość co do trafności takiej strategii można wykazać poprzez analogię do maksymy prawniczej, mówiącej, że „trudne przypadki tworzą złe prawo”⁹⁴. Ewolucyjne badanie sztuki może stanowić skutecznie antidotum na takie „złe” zaprojektowane, ale najczęściej po prostu nieciekawe poznawczo, teorie (rozdział 5).

(5) Istnienie uniwersaliów estetycznych – międzykulturowych i ponadhistorycznych kryteriów sztuki oraz jej oceny – znajduje potwierdzenie w krytyce etnocentryzmu (z jednej strony: antropologii kulturowej, jako dyscypliny, która uznaje, że pojęcie sztuki jest nieprzekładalne i uniemożliwia estetyczną klasyfikację wytworów arty-

⁹⁴ Por. *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*, D. Dutton (ed.), Berkeley and Los Angeles 1983; D. Dutton, *Instynkt sztuki*.

stycznych innych kultur, z drugiej zaś poglądów niektórych estetyków, twierdzących, że uznanie czegoś za sztukę jest kwestią interpretacji lub teorii). Tworzenie sztuki w społecznościach pierwotnych miało zawsze charakter percepcyjno-zmysłowy i, jak się wydaje, w oparciu o takie kryteria odbywała się zwykle jej ocena (rozdział 5).

(6) Niektóre kategorie estetyczne (kunsztu, biegłości, wirtuozerii, reprezentacji, wyobraźni) otrzymują mocny fundament w postaci badań empirycznych nauk szczegółowych, potwierdzających ich uniwersalny i ewolucyjny charakter (rozdział 5 i 6).

(7) Przyjęcie perspektywy uniwersalistycznej i naturalistycznej w estetyce nie oznacza jeszcze automatycznie uznania sztuki (lub poszczególnych sztuk)⁹⁵ za efekt doboru naturalnego, czy to w postaci adaptacji, czy produktu ubocznego, nie przybliży nas też do wyjaśnień sztuki w terminach doboru płciowego. Warunkiem niezbędnym zbadania, czy dana cecha lub zachowanie (w tym zachowanie artystyczne czy artyfikacyjne) są adaptacyjne w sensie biologicznym jest odwołanie się: po pierwsze, do badań empirycznych prowadzonych w oparciu o metody nauk przyrodniczych, a ściślej rzecz biorąc, w oparciu o teorię doboru naturalnego; po drugie, nieustanne uwzględnianie czterech wielkich pytań Tinbergena⁹⁶: (a) o bezpośrednie przyczyny zachowania, (b) jego przyczyny rozwojowe, (c) motywacje, towarzyszące zachowaniu, a więc cel adaptacyjny, który wydają się one spełniać, oraz (d) jego ewolucyjne lub filogenetyczne źródła. Dopiero stosowanie się do tak zarysowanego protokołu pozwala unikać pułapek w rodzaju *just so stories* oraz nie narażać się „na ryzyko rozwijania wyjaśnień *post*

⁹⁵ Niezwykle istotne rozróżnienie dla badań nad ewolucyjną funkcją sztuki; warto odwołać się tu do ciekawych analiz Daviesa (2012) oraz Seghers (więcej na ten temat w rozdziale 7 mojej książki, przy okazji omówienia zarzutów sformułowanych wobec metodologii podejścia ewolucyjnego w estetyce).

⁹⁶ N. Tinbergen, *On aims of ethology*, *Zeitschrift für Tierpsychologie* 20(1963), 410–433; por. D. Buss, *Psychologia ewolucyjna*, s. 33–34.

hoc, w których będziemy wybierać tylko te przykłady, które wspierają nasze wyjaśnienie, a ignorować te, które tego nie robią”⁹⁷ (rozdział 7).

„Prawdziwie znaturalizowany opis”

Biorąc pod uwagę fakt, że w ujęciu analitycznym podstawowym przedmiotem badań filozofii sztuki są przekonania na temat sztuki, a jedynie wtórnie bada ona obiekty określane nazwą „sztuka”, w swojej pracy staram się pokazać, że interdyscyplinarność podejścia ewolucyjnego do problemów estetycznych możliwa jest dzięki naturalizacji perspektywy estetyczno-filozoficznej oraz „zwrotu etologicznego” w estetyce. Dążenie do wyjaśnienia tajemnic związanych z pochodzeniem, źródłami i funkcją sztuki i zachowań artystycznych w sytuacji bezprecedensowych odkryć nauk ewolucyjnych o kulturze i poznaniu postrzegam jako swoistą powinność badacza, któremu leży na sercu znalezienie odpowiedzi na odwieczne pytania o prawdziwą naturę sztuki i wywoływanych przez nią emocji. Nieobcy jest mi również optymizm badawczy, towarzyszący studiom ewolucyjnym (w tym również studiom nad sztuką), którego charakter najlepiej chyba oddaje fragment wypowiedzi Francisco Ayali:

Zasadniczo nieograniczony zasób informacji ewolucyjnej, zakodowanej w sekwencjach DNA żywych organizmów, pozwala ewolucjonistom rekonstruować wszelkie ewolucyjne stosunki wiodące do obecnych organizmów z dowolną wymaganą liczbą szczegółów. Jeżeli zainwestuje się niezbędne środki (czas i wydatki na prace laboratoryjne), można uzyskać odpowiedzi na wszelkie możliwe pytania z dowolną precyzją⁹⁸.

⁹⁷ M. Scalise Sugiyama, *Carving Art Behavior at the Joints: Symbolic Behavior, Aesthetic Responses, and Artification*, „ASEBL Journal”, vol. 11, issue 2, Spring 2015, s. 47.

⁹⁸ F. Ayala, *5 Questions for Francisco Ayala (Evolutionary Biologist & Britannica Contributor) on Charles Darwin & His Legacy*, Encyclopedia Britannica Blog, <http://blogs.britannica.com/2009/02/an-interview-with-francisco-ayala-evolutionary-biologist->

Jak jednak wykorzystać tę bogatą interdyscyplinarną wiedzę w teorii, unikając zarówno wielu pułapek metodologicznych, jak i oporu środowiska?

Odpowiedź podsuwa Dutton, jeden z bohaterów mojej monografii. Wydaje się on świadom faktu, że wielu filozofów (a pomiędzy nimi wielu estetyków) jest niechętnych psychologizowaniu wartości, zwłaszcza jeżeli oznacza to ich naturalizowanie jako trwałego składnika ewoluującej natury ludzkiej. Pyta jednak: „Cóż lepszego jest w używaniu »kultury« jako uniwersalnego wytłumaczenia dla wartości?” i postuluje „prawdziwe znaturalizowany” i przez to darwinowski opis doświadczenia estetycznego, który „[...] powinien być do pewnego stopnia spekulatywny, przyjmując jednak ze szczególnym zadowoleniem dowód empiryczny w postaci wyników badań psychologów ewolucyjnych”, który mógłby prowadzić do potwierdzenia lub zdecydowanego obalenia wysuwanych hipotez. „Nie stałoby to, jego zdaniem, w opozycji do opisów doświadczenia estetycznego w terminach niepowtarzalnej ekspresji kulturowej, ale wzmacniałoby je poprzez umiejscowienie ich w perspektywie uniwersalnej”⁹⁹. Jak słusznie argumentuje: „[...] naukowe językoznawstwo nie redukuje olbrzymiej różnorodności języków ludzkich do pojedynczego zubożałego kodu, więc również naukowa, znaturalizowana estetyka nie redukowałaby sztuki do czegokolwiek mniejszego niż bogata, życiodajna siła, którą sztuka jest”¹⁰⁰.

Uzasadniając adekwatność poszczególnych hipotez, korzystam zatem, częściowo za namową Duttona, z narzędzi teoretycznych filozofii sztuki w nurcie analitycznym (m.in. definicji pojęcia sztuki od Władysława Tatarkiewicza przez Berysa Gauta po Stephen'a Daviesa

[britannica-contributor-on-charles-darwin-his-legacy/](#), dostęp: 28.12.2017, za: A. Chmielewski, *Estetyka ewolucyjna jako platforma interdyscyplinarna* [w:] *Interdyscyplinarnie o interdyscyplinarności. Między ideą a praktyką*, A. Chmielewski, A. Dudziakowa, A. Grobler (red.), Kraków 2012, s. 273.

⁹⁹ D. Dutton, *Znaturalizujemy estetykę*.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

i Arthura Danto, kategorii kunsztowności Jerome’a Stolnitza czy stanowiska perceptualizmu estetycznego Monroe’a C. Beardsleya) oraz dokonań nauk ewolucyjnych (od Karola Darwina przez Edwarda O. Wilsona i Stevena Pinkera po Geoffreya Millera i Desmonda Morrisa). Poruszam się w obrębie pola badawczego kreślonego przez autora *Instynktu sztuki* (nie ograniczając się jednak wyłącznie do niego; rozszerzam je dzięki inspirującemu wpływowi Ellen Dissanayake, Michelle Scalise Sugiyamy, Josepha Carrola i Daviesa), którego zajmowały m.in.: problemy fałszerstw w sztuce, intencjonalizmu w teorii i praktyce artystycznej oraz kwestie statusu estetycznego dzieł sztuki plemiennej i dzieł dadaistycznych, a także tzw. przypadki graniczne sztuki – sportu widowiskowego, praktyk zdobienia ciała, rękodzieła czy sztuki dekoracyjnej, a które wypracował na długo przed tym, zanim zainteresował się perspektywą ewolucyjną.

W znacznej mierze podzielam jego stanowisko naturalistyczne, choć staram się w pełni oddawać sens argumentów wobec niego krytycznych; postrzegam je jako konsekwentną realizację programu „trzeciej kultury” (więcej na ten temat piszę w rozdziale 1) i uważam za odważny, szeroko zakrojony, a jednocześnie spójny i porządkujący projekt filozoficzno-estetyczny, powstający w obrębie obiecującej, młodej dyscypliny, jaką jest estetyka ewolucyjna (ewolucyjne podejście do sztuki)¹⁰¹; dyscypliny, której najbardziej znamiennej cechą jest niezamykanie się na potoczny, przedteoretyczny ogląd sztuki, czyli poszukiwanie uniwersalnego, międzykulturowego podłoża różnych sztuk, badanie tego, co jest realnym składnikiem rzeczywistości przy użyciu optyki uniwersaliów oraz rzetelne stosowanie się do protokołu naukowego. Znacznym osiągnięciem Duttona jest też ożywienie trady-

¹⁰¹ Ewolucyjny projekt Duttona nie jest jedyny, nie jest też w pełni oryginalny (choć na gruncie estetyki filozoficznej jest w znacznej mierze i wyjątkowy, i oryginalny). Najważniejsze źródła jego inspiracji (nie licząc psychoewolucyjnych – Pinkera, Millera, E. O. Wilsona) to etologiczno-estetyczne stanowisko Ellen Dissanayake i literaturoznawczy darwinizm Josepha Carrola.

cyjnych kategorii estetycznych: biegłości, wirtuozerii, kunsztu, piękna i wyobraźni, zwrócenie uwagi na rolę emocji, przyjemności i zachwyty w doświadczeniu estetycznym oraz nadanie im empirycznego umocowania w wynikach badań naukowych.

Krytyki i wyzwania

Pomimo bogactwa hipotez, odnoszących się do adaptacyjnej funkcji sztuki i zachowań artystycznych, warto zwrócić również uwagę na liczne ograniczenia estetyki ewolucyjnej, które w pewnej mierze pokrywają się z ograniczeniami samego programu psychoewolucyjnego¹⁰².

Sztuka jako przedmiot badań empirycznych pojawia się w jego obrębie wciąż stosunkowo rzadko. Estetyka ewolucyjna jako młoda i obiecująca dyscyplina nadal w zasadzie nie posiada wypracowanej metodologii, choćby takiej jak neuroestetyka. Niewielka liczba badań empirycznych, testujących istniejące hipotezy (przede wszystkim z zakresu antropologii fizycznej i archeologii kognitywnej) dotyczące adaptacyjnych walorów sztuki powoduje, że większość twierdzeń estetyki ewolucyjnej pozostaje w fazie hipotez. Jeszcze do niedawna nie istniały też żadne wszechstronne dane porównawcze zachowań estetycznych (czy protoestetycznych) *homo sapiens* i przedstawicieli innych gatunków człowieka, co na szczęście uległo zmianie za sprawą ostatnich wspaniałych odkryć związanych ze sztuką neandertalską.

¹⁰² Por. S. Davies, *The Artful Species*; S. Davies, *Response to Wilfried van Damme, Ellen Dissanayake, Joseph Carroll, Katja Mellmann, and Jerzy Luty*, „Estetika: The Central European Journal of Aesthetics”, 2014, 51/7 (1), s. 126–136; E. Seghers, *The Artful Mind: A Critical Review of the Evolutionary Psychological Study of Art*, „The British Journal of Aesthetics”, vol. 55, issue 2, 2015, s. 225–248; M. Portera, *Toward an Integrated Science of Aesthetics. Getting Rid of the Main Misunderstandings in Evolutionary Aesthetics*, „Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico”, vol. 8, no. 1, 2015, s. 194–203.

Wciąż dyskutowane są kwestie natury i mechanizmów funkcjonowania modułów umysłowych, co z kolei wiąże się z nieustanną krytyką wysuwaną pod adresem psychologii ewolucyjnej za jej jednowymiarowe ujęcie kultury. Z kolei spory wokół tego, kiedy dane zachowanie artystyczne można uznać za adaptację (a może produkt uboczny adaptacji lub twór wyłącznie kulturowy), nie prowadzą do jasnych konkluzji, co wynika z faktu, że otrzymywane wyniki badań można często przypisać do wielu hipotetycznych funkcji. Na przykład, jeśli hipoteza o tym, że dane zachowanie jednoczy ludzi, zostanie potwierdzona empirycznie, to i tak nie musi to oznaczać, że zachowanie to jest adaptacją. Aby wyjaśnienie ewolucyjnego pochodzenia zachowania było wiarygodne, powinno ono przejść wspomniany test Tinbergena (1951), a więc uzyskać potwierdzenie w każdym z czterech aspektów: (1) powinno ujawniać się spontanicznie na wczesnym etapie rozwoju osobniczego (spontaniczne gaworzenie u niemowląt czy przyjemność w rysowaniu lub pozostawianiu znaków); (2) posiadać zidentyfikowaną funkcję (stanowisko Duttona nie jest tu jednoznaczne; sztuka jest po to, aby czytać w umysłach innych i zachwycać się nimi, ale też po to, aby uwieść najlepszą partię w okolicy; z kolei Dissanayake nie ma wątpliwości, że artyfikacja służy nadawaniu rzeczom i zdarzeniom „szczególnego charakteru” i jest zachowaniem adaptacyjnym) oraz (3) historię ewolucyjną (kompleksowo kreśli ją zarówno Dissanayake jak i Scalise Sugiyama); (4) posiadać mechanizm emocjonalny wywołujący przyjemność lub odrazę, który uruchamia się w określonych okolicznościach (coś, w czym sztuka miałaby się specjalizować, ale też coś, w czym nic innego poza sztuką specjalizować się nie powinno; czy sztuka jest aż tak swoistą aktywnością? Dość wątpliwe, aby była nią sztuka wysoka, ale rozszerzone, etologiczne pojęcie sztuki zaproponowane przez Dissanayake może taki warunek spełniać; być może jest nią muzyka tonalna). Jeśli każdy z tych warunków zostanie spełniony, z dużą dozą pewności

można stwierdzić, że badane zachowanie jest adaptacją w sensie ścisłym. Czy jednak ścisłość jest domeną sztuki?

Z punktu widzenia teoretyka i filozofa sztuki najbardziej interesujące poznawczo w rozważaniach estetyczno-ewolucyjnych pozostają dwie kwestie: problem wiarygodności naukowej hipotez ewolucyjnych oraz kwestia zmian w obrębie pojęcia sztuki, zachodzących pod wpływem perspektywy ewolucyjnej. Uważam, że estetyczna perspektywa uniwersalistyczna wsparta badaniami ewolucyjnymi ze znacznym powodzeniem powoduje przeformułowanie pojęcia sztuki. Z jednej strony przywraca je do życia po postmodernistycznej dewaluacji, pokazując, w jaki sposób tworzyć teorię sztuki bez redukcji jej przedmiotu do kultury, stylu, teorii czy interpretacji, poprzez eksplorowanie pewnych uniwersalnych motywów i heurystyk, będących rewersem jego naturalnego źródła – ludzkiego umysłu. Z drugiej strony, przez odniesienie do kategorii kunsztu, biegłości i wirtuozerii oraz kategorii przyjemności, wywołuje dawno niewidzianą konfuzję: sztuka to już nie tylko obiekty czy działania, ale również formy ludzkiego zachowania (mające walor adaptacyjny). Podejście etologiczne sprawia ponadto, że pojęcia *artificalion*, *making special* czy *signaling* okazują się wyzwaniem na miarę kryzysu pojęciowego w teorii sztuki, obserwowanego przez Tatarkiewicza już w latach 50. XX.

Jak sądzę, współczesne podejście do analizy sztuki przybiera zwykle dwa skrajne oblicza: z jednej strony jest estetyka tradycyjna, która nie przejmuje się uniwersalizmem sztuki, tworzy coraz bardziej rozbudowane teorie estetyczne, które nie próbują nawet dociekać międzykulturowego charakteru doświadczenia estetycznego. Najlepszym przykładem jest tu koncepcja Arthura Danto, który na przykład twierdzi, że sztuka plemienna jest dla nas niepoznawalna tak długo, jak nie przyłożymy do niej zachodnich standardów estetycznych (rozdział 3 i 5). Z drugiej strony mamy do czynienia z prężnym rozwojem neuroestetyki, której cechą szczególną jest to, że znacznie redukuje samo

pojęcie sztuki. Z tego powodu, wielu autorów gotowych jest twierdzić, że perspektywa biologiczna i humanistyczna pozostają nie do pogodzenia. Czy rzeczywiście?

Pomimo pewnych ograniczeń, o których wspomniałem, ewolucyjne badanie sztuki i zachowań artystycznych spełnia istotną rolę – wskazuje na ich niezbywalność „jako ogólnie akceptowanego i pożądanego dobra”. „[Sztuka] daje nam możliwość zajrzenia w głąb ludzkiej duszy, pomaga w szybszym dochodzeniu do zdrowia, pozwala bardziej docenić świat natury. Może sprzyjać tworzeniu się społeczności lub przeciwnie, ukazać zalety kultywowania indywidualności. Sztuka może pocieszyć w czasie kryzysów życiowych, może ukoić nerwy, pomóc w osiągnięciu psychologicznego *katharsis*, wyzwalać emocje, które oczyszczają umysł i karmią duszę.”¹⁰³

Sztuka operuje zatem w ramach naturalnego, niezmiennego, uniwersalnego dla wszystkich ludzi aparatu doznań. Wywołuje emocje porównywalne z adaptacyjnymi mechanizmami ludzkiego umysłu, takie jak: zachwyty, przyjemność, podziw, strach, zaskoczenie, odraza. Być może przyczyniła się do zwiększenia zdolności przystosowawczej naszych przodków, pomagając im na wielu poziomach. Wskazuje na to odziedziczona po nich swoista „uniwersalna gramatyka”, wielofunkcyjny organ – „instynkt sztuki”, który jest skomplikowanym zbiorem impulsów – pod-instynktów. Obejmuje on nasze reakcje na szerokie spektrum zjawisk (środowisko naturalne, potencjalne zagrożenia i sposoby radzenia sobie z nimi, kolory i dźwięki, erotyzm i kosztowność, wyzwania intelektualne i te, dotyczące osiągnięcia statusu społecznego, trudności techniczne, oraz nasze głębokie zainteresowaniem osobowością drugiego człowieka-artysty, czemu towarzyszy nieustanny podziw dla prezentowanych przez niego biegłości i wirtuozerii). Uniwersalizm sztuki i preferencji estetycznych ujawnia

¹⁰³ D. Dutton, *Instynkt sztuki*, s. 155.

się m.in. w malarstwie krajobrazowym na wzór pejzaży z eksperymentu Komara i Melamida, ale również w tym, że różne formy sztuki rozpoznajemy bez pomocy teoretyków. To z kolei, pozwala nam uznać sztukę za rodzaj naturalny, a więc opisać ją, w taki sam sposób, w jaki opisujemy minerały, gatunki biologiczne czy choroby psychiczne. Wydaje się zatem, że estetyka ewolucyjna z powodzeniem może wypełnić niezagospodarowaną przestrzeń między biologią a humanistyką, stać się swoistą platformą interdyscyplinarną¹⁰⁴, która, posiłkując się naukami ewolucyjnymi, z pełną powagą traktuje tradycyjne problemy estetyczne (tj. funkcje i wartość sztuki; granice sztuki, intencjonalność, esencjalizm) i próbuje je rozstrzygać, korzystając z danych empirycznych wielu dziedzin.

¹⁰⁴ Por. A. Chmielewski, *Estetyka ewolucyjna jako platforma interdyscyplinarna*.

„Empiryczne świadectwa za uniwersalizmem estetycznym”.

O pożytkach i zasięgach estetyki ewolucyjnej.

Ponieważ estetyka ewolucyjna to dyscyplina wciąż stosunkowo młoda, a na polskim gruncie nieomal nieznaną, wiele twierdzeń na jej temat powiela naukowe stereotypy, a sporo zagadnień domaga się dalszych analiz. Rozwinięcia wymagają zwłaszcza te kwestie, które dotyczą niektórych założeń metodologicznych dyscypliny (opartych w dużej mierze na wynikach badań nauk szczegółowych: psychologii, biologii, antropologii, archeologii i in.), a także kilku szczegółowych hipotez, sformułowanych w ramach ewolucyjnego programu badania sztuki. Dobrą okazją, aby skorygować niektóre z błędnych ujęć funkcjonujących w popularnym przekazie, a które z dużą swobodą przedstawiają się do naukowego żargonu – odnośnie tego, czym jest, oraz czym z pewnością nie jest estetyka ewolucyjna – było sympozjum wokół mojej książki *Sztuka jako adaptacja. Uniwersalizm w estetyce ewolucyjnej*, zorganizowane przez czasopismo *Studia Philosophica Wratislaviensia*. Kilkoro Autorów zgodziło się wziąć udział w dyskusji, formułując niezwykle interesujące, niekiedy prowokacyjne, ale z pewnością bardzo inspirujące komentarze, dotyczące założeń oraz teoretycznych uwikłań estetyki ewolucyjnej.

Odpowiedź na krytykę nigdy nie jest sprawą prostą. Gdy krytyka dotyczy książki, zadanie jest jeszcze bardziej utrudnione. Od momentu, kiedy dzieło ujrzy światło dzienne i niczego nie można już w nim

zmienić, jego recepcja zależy wyłącznie od czytelniczej uwagi, życzliwości i kompetencji. Odpowiadający na krytykę ma zazwyczaj trzy możliwości: może uściślać to, co mylnie, jego zdaniem, zinterpretował krytyk, może przyznać się do błędu (jeżeli krytyk miał rację), albo ewentualnie wskazać kierunki przyszłych badań i nowych inspiracji. Zacznę od wyznania winy, aby następnie przejść do uściśleń.

Zarówno w tekście przewodnim, jak i w samej książce na określenie dyscypliny, która stanowi przedmiot moich badań, używam terminu estetyka ewolucyjna. Nie rezygnując z niego, pragnę wprowadzić termin pomocniczy, który wskazuje na zmianę paradygmatu w badaniach nad sztuką, jako najważniejszy wyróżnik nowej dyscypliny: ewolucyjnie poinformowana estetyka¹⁰⁵. Mam nadzieję, że ta drobna korekta terminologiczna spowoduje, że omawiana tu dyscyplina będzie jawić się przede wszystkim jako ta, która bierze na poważnie wyniki badań naukowych, które rzucają nowe światło na kwestie dotyczące sztuki, rytuału czy praktykowania różnych form artyfikacji (nieoczywistą inspiracją dla tej nazwy jest naukowo poinformowana etyka, która pod wpływem wyników badań naukowych, odkrywających meandry natury ludzkich i nie-ludzkich zwierząt – np. struktury ich umysłów czy biologii odczuwania bólu – formułuje nowe koncepcje praw zwierząt). W tym świetle estetyka ewolucyjna nie jest już tylko kolejnym nowym nurtem w estetyce – jak określał go w tekście przewodnim i samej książce, oraz jak przedstawiają ją niektórzy krytycy, próbujący ukazać jej rzekome uwikłania ideologiczne – ale odzwierciedleniem nowego paradygmatu w badaniach nad sztuką i szerzej, w naukach społecznych.

Jego istota polega na tym, że wraz z osiągnięciem określonego pułapu wiedzy psychologiczno-biologicznej o *homo sapiens*, w tym o adaptacyjnych uwarunkowaniach jego umysłu, możemy na nowo zrozu-

¹⁰⁵ Po raz pierwszy określenia tego użyłem w artykule: *Is Art an Adaptation? The Timeless Controversy over the Existence of Aesthetic Universals (by the Lens of Evolutionary Informed Aesthetics)*, „Roczniki Kulturoznawcze”, 2021, 12, s. 75–91.

mieć naturę wielu ludzkich zachowań, w tym również zachowań związanych z tworzeniem i podziwianiem sztuki. Zastosowanie tej wiedzy do analiz zróżnicowanych kulturowo i historycznie fenomenów sztuki ma, rzecz jasna, swoje ograniczenia. Przyjmując perspektywę psycho-ewolucyjną, nie da się w pełni wyjaśnić fenomenowi wielu nowych nurtów w sztuce, zwłaszcza tych, które programowo dążą do zaprzeczenia istnienia uniwersalnych skłonności ludzkiego umysłu, stawiając z założenia na elitaryzm formy i treści, wyrażany w hermetycznym dyskursie współczesnej krytyki artystycznej. Ewolucyjnie poinformowana estetyka nie jest zatem poręcznym narzędziem do analizy wewnętrznie zróżnicowanych nurtów sztuki współczesnej i neoawangardowej, doskonale jednak wyjaśnia tendencje umysłowe i typowe zachowania stojące u podstaw tych praktyk. Mam tu na myśli zwłaszcza dążenie do nowości, ekscesu i oryginalności, związane z potrzebą wyróżniania się i uwagi. Wyjaśnia je w sposób, który jest nie w smak współczesnym estetykom – ukazuje bowiem powszechnościowy charakter tych praktyk, oparty o dobrze poznane mechanizmy psychologiczne, odzierając je z nimbu wyjątkowości. A jak się przekonamy, nic tak nie wyprowadza z równowagi specjalistów od sztuki współczesnej, jak odzianie z nimbu wyjątkowości. Jednak czy tego chcemy, czy nie, sztukę współczesną i jej hermetyczne dyskursy tworzą ludzie z krwi i kości, którzy, nawet jeśli nieustannie odżegnują się od ewolucyjnego dziedzictwa *homo sapiens*, jako jednostki kreatywne, eksplorujące nowe pola i możliwości, przygotowujące się na spotkanie nieznanego, stawiające wyzwania nieprzewidywalnemu – w każdym niemal wymiarze swej działalności (artystycznej, literackiej, krytycznej) zaświadczały o jego istnieniu. Świetnie oddaje to Dutton w podsumowaniu *Instytutu sztuki*: „Podobnie jak nasi antenaci [...] [o]ddajemy się nietuzinkowym formom indywidualnej ekspresji, fascynuje nas proces powstawania czegoś nowego. Bujne, wyimaginowane światy wibrują w naszych umysłach, a nasycone najbardziej poruszającymi emocjami, czasem

blógo obezwałdniające doświadczenia są dla nas intelektualnym wyzwaniem, które daje przyjemność, gdy je opanowujemy”¹⁰⁶.

Uznanie faktu przynależności do najbardziej twórczego gatunku zamieszkującego Ziemię jest jednoznaczne z przyznaniem racji tym, którzy swe twierdzenia formułują w oparciu o wyniki badań naukowych, a nie w oparciu o swobodne ciągi skojarzeń, kulturowe kody, gdzie wiedza naukowa to kolejna z narracji, którą można w dowolny sposób „interpretować”, „dekonstruować” czy ideologizować.

W ten styl myślenia nie wpisuje się z pewnością merytoryczny i naukowo poinformowany komentarz Piotra Przybysza, filozofa specjalizującego się m.in. w neorokognitywnej teorii społecznej¹⁰⁷. Autor odpowiednio do swych zainteresowań oraz zgromadzonej wiedzy, popartej pogłębioną refleksją nad „unaukowaną humanistyką”, w tekście *Estetyka ewolucyjna: między uniwersalizmem a adaptacją* rozpoznaje zarówno mocne, jak i słabe strony programu ewolucyjnego w estetyce, przede wszystkim jednak we właściwy sposób odczytuje sens pojęć, wokół których zorientowana jest tematyka książki (co u jej autora wywołuje uczucie niekłamanej ulgi). Są to: uniwersalizm (rozpoznając co najmniej cztery jego wersje) i adaptacja (dostrzegając przy tym możliwe gradacje adaptacyjności, i trafnie identyfikując powody, dla których autor nie lansuje bynajmniej tezy, że sztuka jest adaptacją w sensie ścisłym), wskazując przy tym na ich konieczne zniuansowanie.

Ponadto Przybysz trafnie definiuje deklarowany cel moich badań, który pokrywa się z jednym z ważniejszych zadań programu badawczego estetyki ewolucyjnej, a który, pragnę to zaznaczyć, jest jednak dość skromny. Polega on mianowicie na „kolekcjonowaniu empirycznych świadectw za uniwersalizmem estetycznym”, jako że „powszech-

¹⁰⁶ D. Dutton, *Instynkt sztuki. Piękno, zachwyt i ewolucja człowieka*, tłum. J. Luty, Copernicus Center Press, Kraków 2019, s. 27, s. 400.

¹⁰⁷ P. Przybysz, *Estetyka ewolucyjna: między uniwersalizmem a adaptacją*, *Studia Philosophica Wratislaviensia* vol. XVI, fasc. 1 (2021), s. 31-37.

ność występowania zmysłu estetycznego i praktyk artystycznych we wszystkich cywilizacjach i kulturach ludzkich” stanowi „podstawowe kryterium adaptacyjności (i to mimo tego, że w wielu okolicznościach uniwersalność estetyczna nie jest automatycznym wskaźnikiem biologicznej adaptacyjności)”¹⁰⁸. Jak wiadomo, obok uniwersalizmu estetycznego ewolucyjnie poinformowana estetyka bada również inne kryteria „adaptacyjności”, takie jak: bezpośrednia przyjemność (domena psychologii emocji), spontaniczne ujawnianie się zachowania na wczesnym etapie ontogenezy (psychologia rozwojowa) czy identyfikowanie neuronalnego podłoża zachowań i wywodzenie z tego ewolucyjnej historii danej cechy (badania neuronaukowe). Kryteria te stanowią przedmiot moich badań w nieco mniejszym zakresie. Niemniej jednak przyjęcie przeze mnie szerokiego rozumienia uniwersalizmu (Przybysz nie traktuje tego jako zarzut) – a mianowicie tezy o występowaniu „przedteoretycznych »uniwersaliów estetycznych« osadzonych w systemie percepcyjno-poznawczym przedstawicieli naszego gatunku i mających ugruntowanie biologiczne”¹⁰⁹, umożliwia, moim zdaniem, objęcie tym pojęciem – oprócz „przekonania o powszechnym występowaniu sztuki we wszystkich kulturach i cywilizacjach (obecnych i historycznych)”, oraz tezy o uniwersalnym charakterze preferencji estetycznych – również pozostałych kryteriów adaptacyjności.

Zgadzam się z opinią Autora, że być może nieco zbyt pochopnie oddzielam „wąskie rozumienie estetyki ewolucyjnej, jako badania skoncentrowanego na sztuce i jej praktykach, od estetyki ewolucyjnej w rozumieniu szerokim, zajmującej się również badaniem pochodzenia preferencji i ocen estetycznych”¹¹⁰. Nie mam wątpliwości, że obie te sfery tworzą istotne kontinuum, a ograniczenie moich analiz do ob-

¹⁰⁸ P. Przybysz, *Estetyka ewolucyjna: między uniwersalizmem a adaptacją*, Studia Philosophica Wratislaviensia vol. XVI, fasc. 1 (2021), s. 32-33.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 33.

¹¹⁰ Ibidem.

sztuki jest wyborem o tyle arbitralnym, co podyktowanym „dzie-
dzinowością” tego, co określa się mianem filozofii sztuki. Sądzę jed-
nak, że do pewnego stopnia usprawiedliwieniem takiego wyboru jest
dość mocno ugruntowany w tradycji filozoficznej teoretyczny podział
na to, co „estetyczne” i to, co „artystyczne”, który w estetyce ewolu-
cyjnej znajduje niezwykle twórcze rozwinięcie. Pozwala mianowicie
w sposób zasadny odróżniać np. dzieła sztuki i estetyczność przyrody
(a dodatkowo świetnie radzi sobie z pytaniem: czy zwierzę może być
dziełem sztuki?) Zgadzam się z Autorem, że rozwinięcie argumentacji
zawartej w tezie, że „piękno to efekt biegłości (i innych kosztów), któ-
ry sprawia przyjemność (niepowierzchną, głęboką)”, a zognisko-
wanej w prowokacyjnym pytaniu: „czy istnieje coś bardziej praktycz-
nego od piękna?”¹¹¹ jest warte kontynuowania w osobnej rozprawie.

Zbigniew Pietrzak, filozof specjalizujący się w historii i filozofii
nauk przyrodniczych, w interesującym tekście *Czy zwierzę może być
dziełem sztuki*¹¹² podejmuje kwestię estetyczności przyrody oraz tego,
czemu poświęcam rozdział 6 swojej książki, a mianowicie, czy zwie-
rzęta tworzą sztukę. Formułuje także dosyć radykalny pogląd, a mia-
nowicie: „że zwierzę jest i dziełem sztuki, i artystą”¹¹³.

We wstępie Autor zauważa, że teoria ewolucji należy do tych teo-
rii, od których oczekuje się, aby wszystko wyjaśniały. Okazuje się jed-
nak, że w biologii to „wszystko” oznacza odpowiedź na pytanie „dla-
czego?” Różnymi wersjami owego „dlaczego” są „cztery przyczyny
Tinbergena”, wśród których znajduje się pytanie o funkcję adaptacyjną
danej cechy czy zachowania, a więc kwestia, którą rozważają m.in.
estetycy ewolucyjni, nie narażając się przy tym na zarzut nienaukowo-

¹¹¹ J. Luty, *Sztuka jako adaptacja: uniwersalizm w estetyce ewolucyjnej*, Kraków 2018, s. 159.

¹¹² Z. Pietrzak, *Czy zwierzę może być dziełem sztuki. Kilka refleksji na marginesie książki Jerzego Lutego „Sztuka jako adaptacja”*, *Studia Philosophica Wratislaviensia*, vol. XVI, fasc. 1 (2021) s. 63-73.

¹¹³ *Ibidem*, s. 69.

ści. Z kolei pytania, które Autor formułuje w zakończeniu artykułu zdają się wykraczać poza kompleks „przyczyn” wyznaczony we wstępie, natomiast niewątpliwie sytuują się w obrębie szeroko pojętej refleksji estetycznej.

Autor pyta, m.in., czy o wrażliwości estetycznej można mówić tylko w odniesieniu do sztuki. Rzecz jasna, nie tylko: podobają nam się zarówno twory natury, kompleksy przyrodnicze, jak i intencjonalne wytwory człowieka, jego artefakty. Niezwykle przydatny jest tu podział na to, co „estetyczne” i to, co „artystyczne”. To, co estetyczne może obejmować sztukę, choć nie ogranicza się do niej (piękno przyrody), a sztuka niekoniecznie musi być piękna (np. sztuka współczesna całkowicie odżegnująca się od estetyczności, która kategorię piękna uważa za przebrzmiałą, niepotrzebną, niemodną, charakteryzującą pogardzany przez nią gust masowy). Wrażliwość estetyczna, czy naturalistyczna estetyka ukształtowana w odpowiedzi na adaptacyjne wyzwania środowiska naszego ewolucyjnego przodka, wywodzi się bezpośrednio z przyrody, jest z nią sprzężona, a nawet jest jej przedłużeniem. Lubimy wieszać odwzorowania pięknych krajobrazów na ścianie w jadalni głównie dlatego, że podobają nam się piękne krajobrazy w naturze (adaptacyjny walor wyboru siedliska, hipoteza sawanny itd.). Nigdy odwrotnie, tzn. trudno przyznać rację Danto, gdy twierdzi on, że nasz gust ukształtowali... producenci kalendarzy. A podobają nam się owe landszafty, bo sprzyjały utrzymaniu się przy życiu naszych przodków łowców i zbieraczy i lepszemu przekazaniu genów potomstwu. Badania ujawniają, że najbardziej nawet realistyczne odwzorowanie idealnego krajobrazu nie zastąpi przyjemności czerpanej z doświadczenia natury. Zdjęcia kotków z dużymi oczami podobają nam się nie dlatego, że stanowią atrakcyjne przedstawienia, którymi emanują kolorowe pocztówki i zeszyty na półkach w Tesco (a także ekrany fejsbuków i Instagramów), ale dlatego, że ewolucja wyposażyła nas w moduł wrażliwości na duże oczy, abyśmy przypadkiem nie zaniechali rozczulania się na widok (ludzkich

i nieludzkich) niemowląt, które wymagają opieki (z czego zresztą przymysł papierniczy, nie mówiąc już o Marku Zuckerbergu, skrzętnie korzystają). Sztuka kiczowata – lanszafty, „jelenie na rykowisku”, zdjęcia z kotami, psy Coolidge’a, ale również np. sztuka erotyczna to efekty uboczne naszych psychologicznych skłonności do estetycznej przyjemności czerpanej z określonych cech krajobrazu, wyglądu zwierząt, a także kształtów ludzkich ciał. To coś, co przykuwa naszą uwagę, ponieważ eksploatuje adaptacyjne tendencje naszych umysłów, nieustannie „zwracając” na nich.

Nie ma zatem uzasadnienia dla sugestii, którą formułuje Pietrzak, że dopiero sztuka, w naszym obecnym rozumieniu, może świadczyć o posiadaniu poczucia piękna wywołującego określone emocje¹¹⁴. Jest mniej więcej odwrotnie. To wyewoluowane skłonności naszego umysłu kierują nasze zainteresowanie w stronę sztuki, a sztuka (a w zasadzie jej twórcy) w zasadzie je wykorzystuje. Istnieje natomiast cała masa sztuki, która podoba się z innych (nie naturalno-estetycznych) powodów. Za tymi „powodami” także mogą kryć się adaptacje, ale już nie ewolucyjno-estetyczne (powstające jako odpowiedź na wyzwania środowiska przyrodniczego), ale takie, w których ocena estetyczna ko-ewoluuje wraz z adaptacjami do życia w grupie. Ponieważ dysponowanie sztuką w jakiejś dziedzinie było korzystne dla prosperowania grupy, a jednostki, które go wykazywały, osiągały większy sukces reprodukcyjny, cecha ta była preferowana, a jej nosiciele częściej przekazywali swe geny, a zatem rozpowszechniła się w populacji do tego stopnia, że dziś niemal wszystkim podoba się coś, co jest dobrze wykonane.

Wyżej cenimy obiekty, o których sądzymy, że ich stworzenie wymagało znacznych nakładów czasu, energii, zasobów, bez względu na to, jaki jest ich materialny wygląd. Oceny estetycznej dokonujemy wówczas nie w oparciu o wrażenie zmysłowe, ale na podstawie wie-

¹¹⁴ Ibidem, s. 71.

dzy, założeń o procesie twórczym, o okolicznościach powstania dzieła. W tym sensie podoba nam się również to, co wykracza poza estetyczno-ewolucyjnie (naturalnie) warunkowane doznanie zmysłowe, a co oceniamy na podstawie obrazów mentalnych (*mental imagery*), które powstają w umyśle.

Estetyczne emocje, które towarzyszą naszemu stosunkowi do sztuki, towarzyszą także naszemu stosunkowi do przyrody, ale czy to oznacza, że przyroda „sama w sobie” jest piękna? Czy ma obiektywną wartość estetyczną, wartość „samą w sobie”? – zapytuje Autor.

Z pewnością nasz stosunek do przyrody jest mniej jednoznaczny, niż bylibyśmy skłonni to przyznać, opisując go w kategoriach funkcji przystosowawczej. Sądzę też, że ma na to wpływ różnorodny charakter kojarzonych z nim wartości. Ocena instrumentalna (użyteczności) określonych cech siedliska może wpływać na ocenę emocjonalną (dobrze/źle się tu czuję), a ta z kolei może odpowiadać za pojawienie się oceny estetycznej (ładne/brzydkie). Sugerowałbym taki właśnie gradualizm w ocenach, zarówno w sensie typologicznym, jak i filogenetycznym. Wykształcenie się zmysłu estetycznego poprzedziły prawdopodobnie: adaptacyjna użyteczność określonych cech środowiskowych oraz związana z nią intuicyjna reakcja emocjonalna, która wykształciła się pod wpływem dominacji cechy użyteczności w danej populacji przez dłuższy czas (hipoteza EEA, środowiska ewolucyjnej adaptacji).

„Jeśli uznamy, że zwierzęta tworzą sztukę, i że one same są dziełami sztuki, to musimy pamiętać, iż świat widziany ich oczyma i porządkowany przez ich umysły, jest odmienny od naszego”¹¹⁵. Oczywiście nigdy nie dowiemy się, co to znaczy być nietoperzem, ale przy założeniu pewnej uniwersalności praw doboru płciowego, możemy przyjrzeć się mechanizmom sygnalizowania i oceniania tego, co określamy jako *fitness*. Jednak nawet w tym kontekście, nie da się, moim

¹¹⁵ Ibidem, s. 71.

zdaniem, obronić tezy, że zwierzęta tworzą sztukę, a tym bardziej, że są dziełami sztuki. Ewolucyjnie poinformowana estetyka jest tu dość konserwatywna (konserwatywna w znaczeniu nie włączania w obręb sztuki każdego nowo odkrytego lub nowo zaobserwowanego przejawu estetyczności lub kreatywności świata ożywionego).

Dosyć jednoznaczne zdanie w tej kwestii miał również Dutton: „Całokszaft adaptacji, który złożył się na ludzki instynkt sztuki sięga w naszej prehistorii ledwie około stu tysięcy lat, a więc małą jedną sześćdziesiątą czasu, od kiedy nasi przodkowie oddzielili się od szympanśów. W międzyczasie wiele przytrafiło się, zarówno naszej, jak i ich rodzinie”¹¹⁶. Warto dodać, że ścieżki obu rodzin poszły w znacznie odmiennych kierunkach.

Podstawowym kryterium odróżniania sztuki od nie sztuki (obok kunsztu i wirtuozerii) jest autorstwo (intencjonalizm) – dzieło jest tworzone przez artystę, powstaje w wyniku intencji jego stworzenia. I tym, co podlega ocenie w dziele, jest osiągnięcie, inaczej: realizacja tej intencji. Kryterium intencjonalności nie jest przy tym względne kulturowo, lecz wydaje się być kolejnym ludzkim powszechnikiem. Dewey podaje przykład pięknie wyrzeźbionego kawałka drewna, który jest podziwiany za kunszt wykonania¹¹⁷. Gdy okaże się, że to przypadkowy twór natury, zwykły kawałek drzewa o ciekawym kształcie – podziw zniknie. Kiedy dowiadujemy się, że „dzieło” nie ma autora albo że powstało bez intencji tworzenia, zainteresowanie nim na ogół spada. Któż nie zna doznania ekscytacji, towarzyszącej tej krótkiej chwili gdy z piasku na plaży wystaje drogocenny klejnot, i uczucia zawodu, gdy „klejnot” okazuje się on kawałkiem rozbitej butelki. Dzieje się tak, ponieważ istotnym elementem oceny estetycznej (podziwu) dzieła jest

¹¹⁶ D. Dutton, *Instynkt sztuki. Piękno, zachwyty i ewolucja człowieka*, tłum. J. Luty, Kraków 2019, s. 35.

¹¹⁷ J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, Ossolineum, Wrocław 1975, s. 62.

docenienie efektu intencjonalnych działań jego twórcy (jubilera), w tym rodzaju materiału, którego celowo użył. Sztuka to koniec końców mediacja, spotkanie z drugim człowiekiem, zachwyty nad jego światem, zanurzenie się w opowieści, fascynacja kunsztem i osiągnięciem. Problem z zaliczeniem do sztuki twórców natury polega właśnie na trudnym do ustalenia lub niemożliwym autorstwie (intencji). No chyba, że założymy, że twórcą dzieła jest nieuchwytny Demiurg. Z tych samych powodów trudno jest uznać za sztukę egzemplarz rajskiego ptaka z jego barwnym upierzeniem, on sam bowiem nie jest twórcą swego fenotypu (jaki wpływ ma paw na to, jak wygląda jego ogon?). Z drugiej strony, nic nie stoi na przeszkodzie, aby uznać za artystę altanika, budującego altanę, czy oceanicznego rzeźbiarza – rozdymkę tygrysią – tworzącego swą podwodną płaskorzeźbę. Jednocześnie nacechowane estetycznie strategie godowe wielu niehumanoidalnych zwierząt przywodzą na myśl praktyki zdobienia ciała u ludzi. W niedawno wydanej książce *Adornment*, Stephen Davies¹¹⁸ stawia tezę, że, biorąc pod uwagę naszą estetyczną prehistorię, jako gatunkowi bardziej należy nam się miano „adoring species”, aniżeli „artful species”¹¹⁹, czy „homo aestheticus”¹²⁰. Być może więc praktyki estetyzacyjne, które stanowią przedłużenie naszej ewolucyjnej estetyki, lokują się właśnie w koalicjach kosmetycznych¹²¹, zdobieniu ciała i adorowaniu?

Trudno jednoznacznie określić, czy malowidła naskalne są świadectwem estetycznego podziwu dla otaczającej natury, czy sposobem na „zaklinanie” przyrody, manipulowanie nią i opisem „czynów heroicznych”? – jak sugeruje Pietrzak. Sądzi się, że twórczość pierwszych

¹¹⁸ S. Davies, *Adornment, What Self-Decoration Tells Us About Who We Are*, Bloomsbury Academics, New York 2020.

¹¹⁹ S. Davies, *The Artful Species: Aesthetics, Art, and Evolution*, Oxford 2012.

¹²⁰ E. Dissanayake, *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, Seattle 1995.

¹²¹ Por. M. Kocur, *Źródła teatru*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2013, s. 184-188.

artystów to przede wszystkim element rytuału „zaklinalnia przyrody i manipulowania nią”, ale również celebrowanie stanów odurzenia, związane z nabywaniem „nadludzkich” mocy. Co ciekawe, naskalne malarstwo figuratywne (z jego wręcz nieludzkim mistrzostwem figuracji, jak w jaskini Chauveta) jest łączone w tym kontekście z innym rodzajem zdolności, a mianowicie umiejętnością polowania na odległość¹²². Konieczna przy wykonywaniu obu tych czynności koordynacja wzrokowo-ruchowa najpełniej wykształciła się u przedstawicieli *homo sapiens*. Nasi ludzcy krewni, Neandertalczyki, którzy nie opanowali rzutu włócznią na odległość (do polowań stosowali dzidy, zaganiając zwierzę do miejsca, z którego nie mogło uciec), byli również mniej utalentowanymi malarzami. Adaptacja do koordynacji, przydatna podczas polowania, znalazła przedłużenie w rytuale jego celebracji, dodatkowo wzmacniając go i nagradzając estetycznym ekwiwalentem.

Na pytanie o to, „czy przyroda jest wartością „samą w sobie”, czy też przedstawia wartość tylko ze względu na nas samych, na nasze potrzeby?”¹²³, nie potrafię odpowiedzieć inaczej, jak w duchu ewolucjonizmu. Odkrycia prymatologów, archeologów kognitywnych, antropologów i biologów nie pozostawiają wątpliwości: istnieje zasadnicza ciągłość w ewolucyjnej historii gatunków, dziedziczenia cech, doboru krewniaczego, altruizmu i empatii. Jako ludzkie zwierzęta jesteśmy częścią przyrody, i dbając o nią, jednocześnie dbamy o siebie. Czesław Miłosz, z jego „piekłami i rajami”, tkwiąc wciąż w platońskim dualizmie, który przejął w spadku po antyku i romantyzmie, zdaje się nie dostrzegać tej ciągłości. Protoestetyczne zachowania obecne u nieludzkich zwierząt i ludzkich niemowląt, niezdeterminowanie skłonności i wyborów godowych u wielu gatunków, zapierające dech

¹²² R.G. Coss, *Drawings of Representational Images by Upper Paleolithic Humans and their Absence in Neanderthals Reflect Historical Differences in Hunting Wary Game*, „Evolutionary Studies in Imaginative Culture”, Vol. 1, No. 2 (Fall 2017), s. 15–38.

¹²³ Z. Pietrzak, op. cit., s. 72.

w piersiach pokazy sprawności, kształtowanie i manipulowanie gustami estetycznymi przez samice, wzmiankowana przez Pietrzaka konieczna dychotomia potrzeby bycia zauważonym i przymusu bycia niedostrzeżonym, znajdująca wyraz w wykluczających się na pozór mechanizmach doboru naturalnego i doboru płciowego (których pozorną tylko sprzeczność doskonale tłumaczy hipoteza upośledzenia, *handicap principle*) – wszystko to wiedzie ku optymistycznej konkluzji, że proces ewolucyjny kształtowany jest, przynajmniej w części, przez wolne wybory dokonywane przez wolnych agensów, w świecie, w którym (jak to ujmuje Prum) nie tylko *shit happens*, ale również *beauty happens*¹²⁴.

¹²⁴ R. O. Prum, *Ewolucja piękna. Jak darwinowska teoria wyboru partnera kształtuje świat zwierząt i nas samych*, tłum. K. Skonieczny, Kraków 2019, s. 65-102.

Pocztówki (znad krawędzi) i „paradygmat siatkówkowy”. Czym nie jest estetyka ewolucyjna.

Komentarze, do których pragnę odnieść się w tym rozdziale, mają nieco inny charakter niż pozostałe krytyki (vide: poprzedni rozdział), ponieważ prowokują do pytań o samą naturę dyskursu estetycznego oraz jego stosunek do unaukowienia wiedzy o sztuce. Tekst autorstwa Łukasza Huculaka, malarza i profesora ASP we Wrocławiu, pod nieco onieśmielającym tytułem *Sztuka i adaptacja. Adoracja, aberracja, adominacja*¹²⁵, za przedmiot rozważań bierze przede wszystkim *Instynkt sztuki* Duttona. Niemniej lektura zainspirowała mnie do sformułowania kilku bardziej ogólnych uwag na temat charakteru krytyk wytaczanych przez niektórych humanistów, artystów i przedstawicieli świata sztuki w stosunku do dyscyplin ewolucyjnie poinformowanych, w tym wypadku krytyki czynnego artysty i profesora Akademii Sztuk Pięknych, skierowanej wobec estetyki ewolucyjnej. Wspomniany tekst okazał się też impulsem do podjęcia namysłu nad przyczynami nieadekwatności niektórych współczesnych praktyk artystycznych, tak jak postrzega je artysta instytucjonalny, i teorii estetycznej inspirującej się wynikami badań naukowych.

Zacznijmy od kilku kwestii terminologicznych. Huculak, pomimo licznych odwołań do źródeł, daje kilkakrotnie dowód jedynie pobieżnej

¹²⁵ Ł. Huculak, *Sztuka i adaptacja. Adoracja, aberracja, adominacja*, *Studia Philologica Wratislaviensia*, vol. XVI, fasc. 1 (2021), s. 49-61.

znajomości problematyki ewolucyjnej, na przykład wtedy, gdy pisze o naturze adaptacji. Pobieźna w tym wypadku nie oznacza po prostu błędna w odniesieniu do tego, jakie hipotezy wysuwa ewolucyjnie poinformowana estetyka, ale raczej wpadająca w pułapkę potocznego rozumienia niektórych pojęć. Autor pisze np., że Dutton „każe [podkr. moje] sztuce kierować się instynktem przetrwania”, albo że „sztuka powinna [podkr. moje] rzucić [...] wyzwanie naszym potocznym sądom i standardowym wyobrażeniom”¹²⁶. Twierdzi też, że „sztuka przyczynia się do przetrwania gatunku”, oraz że „mechanizm sztuki [...] wydaje się [...] adaptacyjnie użyteczny”¹²⁷. O ile dwa ostatnie twierdzenia stoją zaledwie w sprzeczności z faktem, że dobór faworyzuje jednostki, albo po prostu ich geny, dla których osobnik jest wehikułem (twierdzenie, że przedmiotem selekcji jest grupa lub gatunek jest na gruncie teorii ewolucji nieuprawnione), o tyle implikacje dwóch pierwszych są już poważniejsze. Ponieważ twierdzenia estetyki ewolucyjnej mają charakter opisowy – jak opisy, dajmy na to, etologów, zajmujących się zachowaniem wilków albo anatomów, badających schemat budowy ucha – przypisywanie im znaczenia normatywnego jest nieuprawnione i bywa określane w literaturze, jako tzw. błąd naturalistyczny. Nawet jeśli przyjmiemy w dobrej wierze, że zastosowana tu metafora „wolitywna” (każe, powinna) to rodzaj zabiegu stylistycznego, mającego na celu antropomorfizację „bezdusznego” procesu ewolucyjnego, to i tak nie przybliżyła nas to do zrozumienia (twierdziłbym nawet, że oddala), na czym polega mechanizm powstawania i działania adaptacji. Zabieg ten sprawia natomiast, że otrzymujemy obraz niezgodny z wynikami badań naukowych i metateorią, a mianowicie, że ewolucja ma charakter celowy, albo że mechanizmy, które powstają w jej wyniku są „dobre” lub „pożądane”.

¹²⁶ Ł. Huculak, *Sztuka i adaptacja. Adoracja, aberracja, adominacja*, *Studia Philologica Wratislaviensia*, vol. XVI, fasc. 1 (2021), s. 53.

¹²⁷ *Ibidem*, s. 55.

Estetyka ewolucyjna ani nie formułuje sądów na temat tego, jaka powinna być sztuka, ani nie twierdzi, że spełnia ona określone funkcje społeczne. Zamiast tego pyta: po co jest sztuka? Skąd się wzięła? Dlaczego pojawiła się? Stosowane przez ewolucjonistów funkcjonalne wyjaśnienia ludzkich zachowań niewiele mają jednak wspólnego z antropologicznymi założeniami na temat funkcjonalizmu. Ewolucyjna perspektywa w estetyce zajmuje się przede wszystkim identyfikowaniem adaptacyjnych skłonności ludzkiego umysłu i określaniem, w jaki sposób przyczyniły się one do pojawienia w naszej prehistorii określonych zachowań artystycznych i artyficyjnych. Tylko tyle i aż tyle. Stara się też wyjaśnić, jak te dyspozycje, tendencje czy heurystyki są obecnie eksploatowane przez różne formy estetycznej manipulacji (funkcjonujące zazwyczaj w ramach przemysłu kulturowego) i określa, w jaki sposób można na nie wpływać, tak, aby łatwo im nie ulegać (zachowując przy tym psychologiczny dobrostan).

Jednym z częstszych nieporozumień, którymi komentatorzy opatrzą wyjaśnienia ewolucyjne, jest ich opis w kategoriach funkcji praktycznej. Wywód Huculaka nie jest od ich wolny. Autor używa np. określenia „ewolucyjna funkcja działalności artystycznej”¹²⁸. Zarówno to, jak i sformułowanie „adaptacyjna użyteczność” są mylące. Jedyną interesująca nas z punktu widzenia ewolucyjnie poinformowanej estetyki jest „funkcja adaptacyjna”, której warunki ściśle określają cztery pytania Tinbergena (zob. Pietrzak, w tym numerze)¹²⁹. Mówienie o ewolucyjnej funkcji działalności artystycznej „ekscesów moderny” jest jeszcze bardziej niezrozumiałe, stanowiąc przykład swobodnego traktowania pojęć, które „mają w ewolucjonizmie specyficzne znaczenia [...], a ich używanie w potocznym języku [...] wiąże się z ryzykiem nadinterpre-

¹²⁸ Ibidem, s. 54.

¹²⁹ Por. J. Luty, *Sztuka jako adaptacja: uniwersalizm w estetyce ewolucyjnej*, Kraków 2018, s. 186; Z. Pietrzak, op. cit.

tacji lub wręcz fałszowania rzeczywistości”¹³⁰. Takie „potoczne” podejście ignoruje całą złożoność wyjaśnień funkcjonalistycznych, w tym zasadniczą dychotomię stojącą u podstaw uniwersalnych cech i zachowań, wywodzących się z prehistorii: wyjaśnień bliższych, bezpośrednich (*proximate*) i dalszych, ultymatywnych (instynktownych, nieuświadomionych) (*ultimate*)¹³¹, z których jedynie te pierwsze odnoszą się do bezpośrednich powodów danego zachowania (w tym ważnej roli układu nagrody). Istotę błędu mylenia motywów i celów działania z odpowiedzialnymi za nie (nieuświadomionymi) procesami, wyjaśnił swego czasu David Buss, podając przykład badania psychologicznego, w którym proszono ludzi, aby napisali, czym się aktualnie zajmują:

Niektórzy mówili o rzeczach błahych, jak uczenie kota załatwiania się w przeznaczonym do tego miejscu albo zapuszczanie paznokci. Innych zaprzątały większe sprawy, jak uzyskanie dyplomu, nawiązanie znajomości, a nawet wprowadzenie zmian w cywilizacji zachodniej. Przez 20 lat tych badań nie znalazł się jednak nikt, kto by odpowiedział: „dążę do maksymalizacji reprodukcji moich genów”¹³².

Innym nieporozumieniem, wynikającym zapewne również z dość łatwego ulegania bardziej potocznym, aniżeli naukowym przekazom, jest twierdzenie, że człowiek pożąda potencjalnie wyłącznie plejstocенских krajobrazów i kiczowatych form. Owszem, o ile pożądał ich człowiek prehistoryczny i do pewnego stopnia nadal pożąda człowiek współczesny, to jednak w takim samym stopniu skłania się on ku pragnieniu emocjonalnej wzniosłości, atmosfery grozy czy horroru, a więc całej gamy doznań, które towarzyszą człowiekowi od zarania dziejów (i niekoniecznie odróżniają go od współczesnego bogatego konesera),

¹³⁰ M. Ryszkiewicz, *Nie mieszajcie w to Darwina*, „Gazeta Wyborcza”, 6 lutego 2013, s. 14.

¹³¹ Por. J. Luty, *Sztuka jako adaptacja*, op. cit., s. 188; J. Luty, (2020). *Jak możliwa jest adaptacyjna analiza sztuki? Niektóre problemy metodologiczne estetyki ewolucyjnej*. *Studia Philosophiae Christianae*, 56(1), (55-78), s. 58.

¹³² Por. D. Buss, *Psychologia ewolucyjna*, tłum. M. Orski, Gdańsk 2001, s. 43.

w którą wyposażyło go doświadczenie jego ewolucyjnych krewnych i przodków, przemierzających pełne niebezpieczeństw, paleolityczne scenerie. „Przygotowanie na najgorsze” to jedna z podstawowych „ultymatywnych” motywacji zachowań ekstremalnych (w które życie na sawannie obfitowało aż nadto) oraz wyjaśnienie faktu, dlaczego czerpiemy bezpośrednią przyjemność z ich doświadczenia¹³³. A zatem, gdy Huculak pisze, że „Prawdziwie interesujące — byłoby znalezienie klucza do wcale nierzadkiej dewiacji, którą kierują się wielbiciele surowych, skalistych turni, groźnych przepaści, wzburzonych oceanów”¹³⁴, to bez względu na to, jak bardzo interesująca jest to kwestia, estetyka ewolucyjna z całą pewnością znajduje jej wyjaśnienie: klucz do zrozumienia „nierzadkich dewiacji” tkwi w ewolucyjnych źródłach ich powstania. Wielbiciele ekstremów i endorfin oddają się im z tych samych powodów, dla których miłośnicy horrorów nie przepuszczą okazji do zanurzenia się w kolejnej wersji opowieści o Księżu Draculi, wilkołaku i zombie, nieśmiertelnej historii o wampirach i duchach. Obietnica doświadczenia czegoś intrygującego, niejednoznacznego, groźnego to doskonała okazja do przetestowania kolejnej technologii przyjemności (tym razem w ramach „przygotowania na najgorsze”, symulowania sytuacji potencjalnych zagrożeń), to jeszcze jeden tzw. *human universal*, wspólne doświadczenie gatunkowe rodem z prehistorii. Szukanie wyzwań, wrażeń i rozrywki przez bogatych, sytych i znudzonych bezpiecznych, w świecie, gdzie sytuacji granicznych jest jak na lekarstwo, nie jest niczym ani specjalnie nowym, ani tym bardziej niezrozumiałym z perspektywy estetyki ewolucyjnej¹³⁵.

Zrozumienie tego punktu widzenia wymaga jednak przynajmniej uznania faktu istnienia względnie niezmiennej, uniwersalnej natury

¹³³ Por. M. Clasen, *Monsters Evolve: A Biocultural Approach to Horror Stories*, „Review of General Psychology” 2012, Vol. 16, No. 2, s. 222–229.

¹³⁴ Ł. Huculak, op. cit. s. 51.

¹³⁵ Por. M. Clasen, op. cit.

ludzkiej, występującej m.in. pod postacią ewolucyjnych mechanizmów adaptacyjnych. Autor jest jednak od tego daleki, prezentując mocno „historycystyczną” i relatywistyczną wersję historii ludzkiej: „Jeśli tylko uwzględnić w propozycji Duttona – pisze Huculak – aktualną wizję natury [podkr. moje], jakże inną od sielskich widoków z obrazów Komara i Melamida, znajdującą silne odbicie w realizacjach dynamicznie rozwijających się nurtów sci-artu, bio-artu i net-artu [...], estetyka ewolucyjna odzyskuje zarysowaną w tytule książki Duttona powagę”¹³⁶.

Nie mam nic przeciwko wymienionym przez Autora nurtom sztuki – sci-art uważam za najlepsze, co mogło przydarzyć się komunikacji naukowej od momentu, gdy Stanley Kubrick nakręcił *Odyseję kosmiczną: 2001*. Jednak elitarystyczny i antropocentryczny pogląd, że natura ludzka zmienia się pod wpływem wydarzeń historycznych, że jest zależna od miejsca i epoki, to jeszcze jeden przykład nieprzejęcia się odkryciami antropologii i psychologii ostatnich kilkudziesięciu lat, oraz formułowanych w oparciu o nie teoriach pochodzenia, rozwoju i kształtowania się ludzkiego umysłu (nie mówiąc już o tezach psychologii ewolucyjnej, oraz informowanej przez nią estetyki). Opierając się na wiedzy, którą aktualnie posiadamy, możemy stwierdzić z pewną dozą pewności, że natura ludzka (ewolucyjny *hardwire*) nie zmieniła się ani w 1910, ani w 1968, ani tym bardziej w 1996 roku, a każdego badacza, który twierdzi inaczej, próbując jednocześnie zgłębiać jej tajniki, czeka rozczarowanie. O tym, jak negowanie faktu istnienia względnie trwałej natury ludzkiej doprowadziło nauki humanistyczne i sztukę akademicką do instytucjonalnego i teoretycznego impasu, pisał rozlegle m.in. Steven Pinker, więc odsyłam do jego argumentów¹³⁷.

Nadmienię jedynie, że pojęcia stosowane w psychologii i antropologii ewolucyjnej mają bardzo precyzyjnie określone znaczenia, a od

¹³⁶ Ł. Huculak, op. cit., s. 58.

¹³⁷ S. Pinker, *Tabula rasa. Spory o naturę ludzką*, tłum. A. Nowak, Gdańsk 2005, s. 575, 584.

zgłębienia meandrów historii gatunkowej *homo sapiens* oraz mechanizmów doboru naturalnego i płciowego, zależy to, czy pojmimy sens procesów, które warunkują. Można oczywiście uprawiać teorię, która jest wypadkową ideologicznego „ścierania się stanowisk”, np. „konserwatywną rekonkwistą”, „ruchem burzycielskim”. Zasadnicza trudność takiego podejścia (które dostrzegam także u Bandury)¹³⁸ polega na tym, że odrzuca ono istnienie uniwersalnej natury ludzkiej, co sprawia, że właściwie niemożliwe staje się uznanie historycznej ciągłości sztuki współczesnej i tego, co uchodziło za sztukę od czasów najdawniejszych. Owo zerwanie ciągłości ma przynajmniej trzy wymiary.

W perspektywie estetyczno-teoretycznej sztukę współczesną – uprawianą przez wykształconych w akademiach artystów, dominujących „obieg wystawienniczy”, sztukę przez duże „S”, estetyka ewolucyjna lokuje w opozycji do sztuki przez małe „s”: sztuki domowej, amatorskiej, artystycznych zabaw dzieci, ale też wszelkich powszechnych, choć zróżnicowanych kulturowo, geograficznie i historycznie praktyk zdobienia ciała i otoczenia, nadawania rzeczom i wydarzeniom szczególnego charakteru (*making special*), także jako przejawów artyfikacji – pojętej szerzej od skupiskowej definicji sztuki Duttona (które za etnocentryczne skrzywienie słusznie krytykuje Dissanayake) – w tym tej towarzyszącej rytuałom. Warto dodać, że znajdujące odzwierciedlenie w naturalistycznej definicji sztuki naturalne skłonności ludzkich umysłów (zarówno wyewoluowane, jak i powstałe w ko-ewolucji z innymi adaptacjami), doskonale eksploatuje dzisiejszy przemysł (pop) kulturowy – od porcelanowych króliczków i romantycznych komedii po wszelkie odmiany *noir*, chrześcijański metal i „strzelanki” z zombie

¹³⁸ Por. A. Bandura, *Twórczość jako adaptacja? Sztuka zagrożona wyginięciem*, *Studia Philosophica Wratislaviae*, vol. XVI, fasc. 1 (2021), s. 39-48.

(a pracujący dla Netflixu scenarzyści to bardzo pilni czytelnicy każdej z książek Pinkera)¹³⁹.

W perspektywie historycznej, sztuka współczesna – od modernizmu po post-sztukę – jawi się przede wszystkim jako rodzaj działalności intelektualnej, konceptualny namysł nad rzeczywistością, relacjami społecznymi, stosunkiem człowieka do natury, technologii itd. Jest zatem sztuka dzisiejsza multimedialnym komunikatem, w założeniu tekstocentrycznym, rozwinięciem filozoficznego namysłu, przedłużeniem socjologicznego eksperymentu. Jest czymś zasadniczo różnym od takiej sztuki, którą uprawiał człowiek od zarania dziejów, a czego wyraz odnajdujemy obecnie w sztuce plemiennej, domowej, rodzinnej, dekoratorskiej, zdobniczej, ludowej, sztuce dzieci czy sztuce outsiderów, oraz w niektórych aspektach kultury popularnej¹⁴⁰. Wreszcie w perspektywie paradygmatu naukowego optyka ewolucyjna oferuje poręczny zestaw pojęciowy do wyjaśniania zarówno ewolucyjnych skłonności do piękna określonych proporcji ludzkiego ciała i kiczowatych plejstocénskich krajobrazów, jak i mechanizmów, które ko-ewoluowały wraz z innymi adaptacjami do życia społecznego (pokazuje w ten sposób, jak możliwy jest powrót do utraconej ciągłości sztuki współczesnej i sztuki dawnej). Uleganie oznakom prestiżu, statusu społecznego, skłanianie się ku czemuś znanemu, docenianie przejawów kunsztu i wirtuozerii, często w odniesieniu do (rzeczywistego

¹³⁹ Warto w tym miejscu nadmienić, że żadna z ewolucyjnie poinformowanych estetyk nie traktuje poważnie stanowiska Pinkera, mówiącego o sztuce jako technologii przyjemności („sernik dla umysłu”), sprowadzonej do jednowymiarowego doświadczenia, takiego jak pornografia czy rekreacyjne narkotyki. Pinkerowską „Sunday afternoon project” – dyskontuje Dutton „sztuką Wielkich Mistrzów”, przeciwstawiając „orgazmotronowi” z Allenowskiego „Zeliga” metaforę zdobywania góry w pieszej wycieczce: długotrwałego wysiłku wielopoziomowego doświadczenia. Takim właśnie doświadczeniem jest sztuka – to nie prosta przyjemność z górnych partii piramidy Masłowa – to wielowymiarowe estetyczne skomplikowanie, na które – w wyniku jakiegoś wewnętrznego impulsu – tak chętnie się porywamy.

¹⁴⁰ Doskonałą próbę opisu tego rodzaju artefaktów i fenomenów zawierają *Wyroby* Olgi Drendy (O. Drenda, *Wyroby. Pomysłowość wokół nas*, Kraków 2018).

lub deklarowanego) nakładu czasu, energii i zasobów, a także podziw dla skomplikowania – to cechy, które wpływają na oceny estetyczne w takim samym stopniu jak naturalnie wyewoluowane adaptacje. (Czy estetyka współczesna jest gotowa na takie oczywistości?)

To istotne rozróżnienie pomiędzy preferencjami, które wyewoluowały w odpowiedzi na wyzwania środowiska przyrodniczego, oraz tymi, w których owe naturalne skłonności ko-ewoluowały wraz z adaptacjami do życia społecznego (zmieniając naturalne ewolucyjne preferencje estetyczne pod wpływem wyzwań do życia w grupie), widać w podziale adaptacji zaproponowanym przez Thornhilla¹⁴¹. Oprócz skłonności do dodatnich ocen estetycznych określonych cech krajobrazu (odzwierciedlających bezpieczne i bogate w zasoby siedliska), postaci nieludzkich zwierząt oraz wydawanych przez nie dźwięków, czy kształtu ludzkich ciał, amerykański biolog wymienia również estetyczne adaptacje do życia w grupie¹⁴². Są to m.in.: związane z pozytywną oceną reakcje na oznaki statusu, na scenariusze społeczne (literatura, teatr, film, muzyka, życie codzienne), przejawy/oznaki zdolności (wrodzone, wypracowane), a także atrakcyjność estetyczną pięknych, skomplikowanych, zaskakujących, odkrywczych pomysłów, idei, poglądów (piękna teoria, zaskakująca hipoteza), co może tłumaczyć atencję, z jaką świat artystyczny odnosi się do odkryć naukowych (i *vice versa*). Gdyby człowiek nie czerpał spontanicznej estetycznej przyjemności ze wszystkich tych aspektów rzeczywistości, dużo trudniej byłoby mu poradzić sobie ze skomplikowaniem świata i prehistorii. Ewolucja wyposażała go jednak w układy nagrody, które skutecznie nakierowują jego uwagę na wymienione aspekty.

¹⁴¹ R. Thornhill, *Darwinian Aesthetics Informs Traditional Aesthetics*, [w:] *Evolutionary Aesthetics*, K. Grammer, E. Voland (eds.) New York 2003, s. 9–35.

¹⁴² Ibidem, s. 27-30.

Dlatego nieporozumieniem jest również twierdzenie, że estetyka ewolucyjna operuje wyłącznie w „paradygmacie siatkówkowym”¹⁴³. Rozważmy dla przykładu kategorię kunsztowności (podziw dla kunsztu i wirtuozerii występuję w każdej kulturze i należy zaliczyć go do uniwersaliów estetycznych). Ocena artefaktu dokonywana w oparciu o tę wyewoluowaną adaptację nie jest oparta na doznaniu zmysłowym. Jest raczej czymś, co w filozofii percepcji określa się jako tworzenie obrazu mentalnego (*mental imagery*), a więc rodzaj percepcji, który nie wiąże się bezpośrednio z doznaniem wzrokowym. Obraz mentalny, bez względu na to, czy świadomy czy nieświadomy, mimowolny lub kontrolowany, powstaje w umyśle pod wpływem informacji, wrażeń, wyobrażeń, wiedzy. Jest więc widzeniem tego, czego nie widać. „Wartość dzieła sztuki jest zakorzeniona w założeniach o działaniach człowieka leżących u podłoża jego tworzenia” – zauważa Paul Bloom¹⁴⁴, powołując się na teorię Duttona. Zupełnie jak w przypadku odkrywania intencji artysty, która jest złożonym procesem oceny cech estetycznie relevantnych, dokonywanych w sposób „esencjalistyczny”, na podstawie naszych założeń o tym, jak coś powstało, w jakiej sytuacji, w jakim kontekście, a nie w oparciu o to, co dociera do siatkówki oka.

Psycho-ewolucyjny paradygmat obejmuje zatem nie tylko „naturalne piękno” i „symetryczny powab”, jak widziałyby to Huculak, ale także to, co straszne i „wzniosłe”, oraz wszystko to, co wiąże estetyczną ocenę z „problemami życia społecznego”, np. rozpoznawaniem przejawów wirtuozerii, jaka umożliwia powstania dzieła. Spośród społecznych scenariuszy podobają nam się zarówno te dające wytchnienie, jak i te, które „przygotowują na najgorsze”; te, które konserwują zastane i redukują niepewność, oraz te, które wywołują konfuzję, urzekając powabem nieprzewidywalności i ekscesu. Zupełnie tak, jakby

¹⁴³ Ł. Huculak, op. cit., s. 59.

¹⁴⁴ P. Bloom, *The origins of pleasure*, TED Talk, https://www.ted.com/talks/paul_bloom_the_origins_of_pleasure, dostęp: 18 sierpnia 2021.

w horyzont przewidywalnego świata mieszkańca zasobnych krajów arabskich, wdarł się niespodziewanie nieokrzesany łowca-zbieracz, którego życie to wymagająca piekielnej wręcz kreatywności, niekończąca się gra o najwyższą stawkę. Gra, którą ludzie toczą, z mniejszym lub większym napięciem, od początków swego istnienia. Gra, która pozostawia niezatarte ślady w naszych mózgach, w postaci uniwersalnych tendencyjności, którym jako przedstawiciele gatunku ulegamy. Nie muszę chyba dodawać, że każdy z tych psychologicznych mechanizmów adaptacyjnych (uniwersaliów estetycznych) ujawnia się pod wpływem zróżnicowanych kulturowo bodźców. Tak jak zachęta ze strony otoczenia jest niezbędna do tego, aby dziecko nabyło zdolność mowy, tak w zależności od miejsca wychowania będzie posługiwać się lokalnym dialektem. Nasze kubki smakowe rozpoznają pięć smaków, ale każda kultura stworzyła własną unikatową kuchnię, która w różny sposób zaspakaja każdy z nich. Społeczeństwa ludzkie organizują się wokół tzw. fundamentów moralnych; zdaniem Haidta jest ich, podobnie jak smaków, pięć i określają one horyzont naszych ocen moralnych¹⁴⁵. W różnych kulturach akcentowane są różne z nich (linie podziału dotyczą też poszczególnych opcji politycznych), i dlatego pomimo faktu istnienia tych „moralnych uniwersaliów” nikogo przecież nie dziwi, że obserwujemy ogromne zróżnicowanie kulturowe w ich praktykowaniu i kodyfikowaniu.

Na tej samej zasadzie możemy mówić o istnieniu „estetycznych powszechników”, katalogowanych przez Dissanayake, Duttona czy Thornhilla. Obecność w każdej kulturze zamiłowania do sztuki ustanawia wprawdzie pewien uniwersalny wzorzec, nie powoduje jednak, że wszędzie powstają podlegające tym samym kanonom estetycznym artefakty, rzeźby, obrazy, dekoracje czy zdobienia (co więcej, poszcze-

¹⁴⁵ Są to: fundamenty troski/krzywdy, sprawiedliwości/oszustwa, lojalności/zdrady, autorytetu/buntu i świętości/upodlenia; por. J. Haidt, *Prawy umysł*, przeł. A. Nowak-Młynikowska, Sopot 2014, s. 169-175.

gólne kultury artystyczne są często bardzo wyspecjalizowane dziedzinowo; jeśli gdzieś występują piękne maski, prawie na pewno nie ma tam pięknych garnków, itd.) Wszechobecna ludzka kreatywność może wyrażać się w wierszu lub w zdobitym ciałem tatuażu. Powszechne zamiłowanie gatunku *homo* do opowiadania historii nie ustanawia przymusu monotematycznych treści – badacze są skłonni twierdzić, że choć istnieją uniwersalne elementy „węzłowe” dobrej, przykuwającej uwagę opowieści (wiedzą o tym zresztą nie tylko scenarzyści pracujący dla Netflixu) – to ich bogactwo jest nieprzebrane.

Dlaczego by zatem poważnie nie potraktować sugestii Huculaka, który pisze: „Być może należałoby nie tyle szukać estetycznych powszechników, ile opisać dynamikę wyróżników. Badać nie cechy formalne zjawisk artystycznych, ale mechanizmy negocjowania ich definicji, proces teoretycznego komplikowania, abstrahowania i sublimowania praktyk estetycznych”¹⁴⁶. I tutaj dochodzimy do sedna zarysowanych podziałów. Postulat badania „dynamiki wyróżników” jest tak stary jak XX-wieczne dyscypliny: etnologia i antropologia. Również estetyka i teoria sztuki ostatniego wieku w zasadzie niczym innym się nie zajmowały: badanie partykularyzmów stanowiło oficjalny paradygmat każdej z nich. Projekt estetyki ewolucyjnej jest natomiast propozycją powrotu do perspektywy „uniwersalistycznej” (po niemal stu latach dominacji relatywizmu), tym razem w oparciu nie o filozofie sztuki (jak u Arystotelesa czy Hume’a), ale o wyniki badań naukowych oraz, formułowane w oparciu o nie, swoiste koncepcje względnie niezmiennej natury ludzkiej. Jest to projekt, który, stosując optykę powszechników, nie odbiera wartości i wagi indywidualnym wariantom (umieszczając je jedyne w szerszej perspektywie „przyczyn dalszych” twórczości artystycznej, które odkrywa przede wszystkim poprzez analizę „przyczyn bliższych”), funkcjonującym w obrębie różnych stylów, pełniącym różne

¹⁴⁶ Huculak, op. cit., s. 59.

funkcje kulturowe – lokalnie zróżnicowanych świadomych strategii twórczych i artystycznych. Oporowi wobec rzekomo unifikującej perspektywie ewolucyjnej towarzyszy zwykle obawa, że wyjaśnienie sztuki w kategoriach estetycznych powszechników i ewolucyjnych adaptacji odbierze jej nimb wyjątkowości, powab tajemniczości czy smak ekscesu. Nic bardziej mylnego. Bo czy znajomość składu chemicznego czekolady pozbawia nas przyjemności delectowania się jej słodkim aromatem? Chyba, że... chodzi wyłącznie o to, *kto* oddaje się tej przyjemności?

Od problemu fałszerstwa sztuki do estetyki znaturalizowanej

Wstęp do przekładu tekstów Denisa Duttona: *Przestępstwa w sztuce, Znaturalizujemy estetykę oraz Sztuka i rzeczywistość ludzka*.¹⁴⁷

Steven Pinker, amerykański psycholog związany z Uniwersyte-tem Harvarda, w książce *Tabula rasa. Spory o naturę ludzką*, w rozdziale zatytułowanym *Sztuka i nauki humanistyczne* przytacza opinię funkcjonującą od jakiegoś czasu w świadomości badaczy, zwłaszcza przedstawicieli nauk humanistycznych, że oto nastał „trudny czas dla sztuki”. Na potwierdzenie tych słów cytuje szereg tytułów artykułów ukazujących się w czasopiśmie specjalistycznych, wieszczących głę- boki kryzys i rychły koniec sztuki, np.: *Śmierć literatury*, *Kryzys i upa- dek kultury wysokiej*, *Śmierć muzyki*, *Kto zabił kulturę?* itd.¹⁴⁸ Następ- nie, niejako dla kontrastu, autor odwołuje się do analiz, opartych o dane zgromadzone przez Krajową Fundację Sztuki oraz zawarte w amery- kańskim Roczniku Statystycznym. Wynika z nich, że sztuka i nauki humanistyczne, wbrew obiegowej opinii, znajdują się obecnie w bar-

¹⁴⁷ D. Dutton, *Artistic Crimes*, „The British Journal of Aesthetics” vol. 19, no. 4, 1979, s. 302–314; idem, *Let’s Naturalize Aesthetics*, w cyklu z serii “Voices of the Profession”, American Society for Aesthetics Newsletter, September 2003, pp. 1-2; idem, *Art and Human Reality*, Edge.org, February 24 2009, transkrypcja rozmowy z Johnem Brockmanem https://www.edge.org/conversation/denis_dutton-art-and-human-reality.

¹⁴⁸ Por. S. Pinker, *Tabula rasa. Spory o naturę ludzką*, tłum. A. Nowak, Gdańsk 2005, s. 572.

dzo dobrej kondycji, co więcej – nigdy dotąd nie znajdowały się w lepszej¹⁴⁹. Okazuje się, że u progu 21. wieku (książka została napisana w 2002 roku) wzrosła liczba orkiestr symfonicznych, księgarń, bibliotek i niezależnych produkcji filmowych, powiększyła się również publiczność koncertów muzyki klasycznej, przedstawień teatralnych i spektakli operowych, a także muzeów i galerii sztuki. Gwałtownie wzrosła liczba wydawanych książek (w tym albumów malarstwa, zbiorów poezji i dramatów) oraz odnotowano rekordową liczbę dorosłych zajmujących się rysunkiem i fotografią, kupujących dzieła sztuki i uprawiających literaturę.

Katastroficzny ton prezentowany przez wielu przedstawicieli nauk humanistycznych zajmujących się sztuką nikogo już dziś specjalnie nie dziwi, wpisuje się bowiem w pewną ogólniejszą tendencję, obecną nie tylko w estetyce i nie tylko na gruncie amerykańskim¹⁵⁰. Czy raczej ma Pinker i dane statystyczne, które przywołuje, czy teoretycy zajmujący się sztuką i wieszczący jej kryzys? – pytanie to pozostawię bez odpowiedzi, ponieważ nie jest ono przedmiotem tego wstępu (zainteresowanych odsyłam do książki). Jest nim natomiast próba ukazania jednej z możliwych dróg wyjścia z poznawczego impasu, zasygnalizowanego przez Pinkera. Znajdziemy ją m.in. w projekcie naturalizacji estetyki zaproponowanym przez Duttona w tekście *Sztuka i rzeczywistość ludzka*, gdzie autor przenosi nas od Duchampa do Darwina, i z powrotem.

Jeśli uznamy, że sztuka to wytwór czysto ludzki¹⁵¹, to stosując zarysowaną powyżej optykę, należy przyjąć, że określone momenty

¹⁴⁹ Tamże, s. 570-576.

¹⁵⁰ Wystarczy przypomnieć Richarda Rorty'ego wieszczącego „koniec filozofii”, Michela Foucaulta prorokującego „koniec polityki”, czy Francisca Fukuyamę głoszącego „koniec historii”.

¹⁵¹ Istnieją próby zaklasyfikowania niektórych intencjonalnych twórców zwierząt jako dzieł sztuki (np. obrazy malowane przez szympansy), jednak ich zasadność wydaje się ze wszech miar wątpliwa. Por. D. Dutton, *Sztuka i rzeczywistość ludzka*, tłum. J. Luty, w tym tomie; na ten temat również w rozdziale „Empiryczne świadectwa za uniwersalizmem estetycznym” a sztuka zwierząt, w tym tomie.

w historii ludzkości, obfitujące w wytwory artystycznej inwencji, przetykane są momentami, w których sztuka w ogóle przestaje istnieć (umiera). Zakładając z kolei, że sytuacja *décadence* ma miejsce właśnie teraz, w czasach nam współczesnych, nietrudno narazić się na zarzut megalomanii, którego siłę wzmacnia dodatkowo fakt obejmowania przez liczne grona teoretyków sztuki zakresem swych badań wyłącznie dokonań sztuki współczesnej (dla kontrastu należy nadmienić, że dzieje sztuki, według niedawnych ustaleń sięgają przynajmniej kilkudziesięciu tysięcy lat).

Czy w związku z powyższym nie należy zadać pytania o zakres obowiązywania teorii estetycznej? Czy np. teoria piękna artystycznego, pretendująca do miana teorii naukowej, spełnia kryterium naukowości, obejmując swym zakresem tak mały wycinek dziejów sztuki (np. „sztuka drugiej połowy XX wieku”, „sztuka po 1910 roku”), i czy studia, które nie dążą do stworzenia teorii obowiązującej w nieco bardziej rozległej perspektywie historyczno-kulturowej, nie pozostają zbiorem niekonkluzywnych dywagacji o pewnej wąskiej klasie wątpliwej jakości fenomenów? Innymi słowy, czy refleksja o sztuce nie powinna dążyć nieustannie ku jakiejś uniwersalistycznej perspektywie teoretycznej? Na tak postawione pytania Dutton odpowiada w tekście *Sztuka i rzeczywistość ludzka*, gdzie prezentuje zwięzły wykład stanowiska uniwersalizmu estetycznego.

Wywodzi je wprost od Davida Hume'a¹⁵². W 1757 r. w eseju *Of the Standard of Taste* szkocki filozof pisał: „ogólne zasady dobrego smaku są takie same dla wszystkich ludzi”; istnieją dzieła, które zachowują swą wartość przez tysiąclecia, ponieważ, zdaniem Hume'a, odwołują się do głęboko zakorzenionych niezmiennych cech natury ludzkiej: „Homer, który dwa tysiące lat temu podobał się w Atenach

¹⁵² Por. D. Dutton, *Aesthetic Universals* [w:] *The Routledge Companion to Aesthetics*, red. B. Gaut i D. McIver Lopes, Routledge, London 2001, s. 206.

i Rzymie, wciąż jeszcze budzi podziw w Paryżu i Londynie”¹⁵³. Według Duttona tajemnice owych niezmiennych cech odkrywają dziś przed nami nauki posiłkujące się teorią ewolucji: psychologia i biologia empiryczna. Fundamentem darwinowskiej transformacji w badaniach i nauce jest przede wszystkim psychologia ewolucyjna¹⁵⁴, „nauka, która wyjaśnia wiele dotychczas zastanawiających aspektów życia społecznego, seksualnego i kulturalnego”¹⁵⁵. I chociaż dzieła sztuki i kulturalne światy, z których się wywodzą, są bardzo złożone, nie są one jednak oddzielone od procesu ewolucji gatunku ludzkiego. Jednocześnie Dutton z pewną dozą niedowierzania konkluduje, że współczesne studia o sztuce stronią od perspektywy, która wzbogaciła i ożywiła tak wiele innych dziedzin badań¹⁵⁶.

Z postulatem uniwersalizmu w estetyce wiąże Dutton postulat naturalizmu. Wysunięty przez niego w tekście-manifeście *Znaturalizujmy estetykę (Let's Naturalize Aesthetics)*¹⁵⁷, jest przede wszystkim skierowany przeciwko „formalizmowi w estetyce”, reprezentowanemu przez Clive’a Bella (oraz np. Edwarda Bullougha), a wywodzącemu się w znacznej mierze od Immanuela Kanta. Ten nurt teorii sztuki, zakładający, że w sztuce liczy się przede wszystkim „znacząca forma” (*Significant Form*), a nie jej treść, że spotkanie z formą odbywa się „na zimnych, białych szczytach sztuki”, przy czym mówienie o „kształtach form, ich relacjach i wartościach barw”¹⁵⁸ jest udziałem osobników o odpowiednich predyspozycjach duchowych, jest szczytowym osią-

¹⁵³ D. Hume, *Sprawdzian smaku*, [w:] tenże, *Eseje z dziedziny moralności i literatury*, tłum. T. Tatarkiewiczowa, Warszawa, 1955, s. 197, 209.

¹⁵⁴ O związkach estetyki i psychologii ewolucyjnej traktuje tekst Duttona: *Aesthetics and Evolutionary Psychology*, The Oxford Handbook for Aesthetics, ed. by Jerrold Levinson, New York: Oxford University Press, 2003, s. 693-705.

¹⁵⁵ D. Dutton, *Instynkt sztuki*, s. 27.

¹⁵⁶ Por. D. Dutton, *Znaturalizujmy estetykę*, tłum. J. Luty, tym tomie.

¹⁵⁷ Ibidem

¹⁵⁸ C. Bell, *Art*, New York 1958 (*Hipoteza estetyczna*, tłum. B. J. Obidzińska, „Sztuka i Filozofia” nr 31/2007, s. 85).

gnięciem estetyki inspirowanej Kantem. Jednocześnie pewne twierdzenia w rodzaju: „ludzie, którzy nie przeżywają czystych emocji estetycznych, pamiętają obrazy po tematach, podczas gdy ludzie, którzy są zdolni do doświadczenia estetycznego, często w ogóle nie mają pojęcia, jaki był temat obrazu”, wskazują na to, że niektóre akcenty wzięte z koncepcji Kanta, a sformułowane przez jego kontynuatorów mogły ulec przesunięciu w stosunku do pierwotnych intencji filozofa z Królewca. Naczelną ideę formalizmu w pełni wyraża Bullough uznając uwolnienie się od „afektów organicznych” i „materialnej egzystencji ciała” za warunek wstępny doświadczenia sztuki (nazywa je „psychicznym dystansem”)¹⁵⁹.

Dutton kojarzy formalizm przede wszystkim z antypsychologizmem i antimaterializmem: „formalizm jest złożonym zbiorem idei, który uzasadnia niektóre z naszych podstawowych intuicji na temat sztuki, ale systematycznie neguje bądź wyklucza inne” – pisze w 2004 roku w Biuletynie Amerykańskiego Towarzystwa Estetycznego i argumentuje, wskazując na doraźność intencji, stojących za tą negacją: „Nigdy nie natknąłem się na nikogo, kto w swym doświadczeniu malarzkim zapamiętałby błękitne prostokąty, zielono-plamiste przestrzenie, różowawo-brązowe smugi, i jednocześnie nie był w stanie przypomnieć sobie, czy były tam samochody, drzewa albo ludzie. Podejrzewam, że Bell [twierdząc, że prawdziwi koneserzy nie dostrzegają elementów przedstawiających gdy dyskutują o obrazach] próbuje po prostu zaszkodać nam niejasnym wyobrażeniem prawdy formalizmu, ale w ten sposób wpasowuje się w główny nurt estetyki, obowiązujący przez ostatnie 200 lat”¹⁶⁰.

¹⁵⁹ E. Bullough, *Psychical Distance*, [w:] F. A. Tillman, S. M. Cahn (red.), *Philosophy of Art and Aesthetics from Plato to Wittgenstein*, New York, 1969, s. 403; cyt. za: C. Freeland, *Czy to jest sztuka?*, Poznań, 2004, s. 37.

¹⁶⁰ D. Dutton, *Znaturalizujemy estetykę*, zob. w tym tomie, s. 127.

Zdaniem Duttona, kariera takich nurtów jak formalizm Bella, z jego „bezinteresownym oglądem” i „psychicznym dystansem”, wynika z faktu, że estetycy bardzo rzadko zadają sobie pytanie o pochodzenie i źródła naszych intuicji, co powoduje, że nie dostrzegają oni pewnych oczywistych dylematów, które wyłaniają się, gdy z upartą konsekwencją obstaje się przy słuszności wątpliwej jakości spostrzeżeń, które w wyniku owych intuicji powstają. Jako przykład takiego „antynaturalistycznego zaniechania” Dutton podaje problem fałszerstwa w sztuce¹⁶¹. Analizie tego doniosłego fenomenu poświęca artykuł *Przestępstwa w sztuce (Artistic Crimes)*¹⁶², opublikowany po raz pierwszy w *British Journal of Aesthetics* w 1979 roku.

Stwierdza w nim, że biorąc pod uwagę „formalistyczny” punkt widzenia nie sposób wykazać różnicę pomiędzy dziełem oryginalnym, a jego idealną kopią (fałszywką) tak długo, jak pozostają one niemożliwe do materialnego odróżnienia. Pogląd ten reprezentują niektórzy badacze (np. Koestler i Lessing), którzy twierdzą, że odmawianie fałszerstwu estetycznej doskonałości – tylko dlatego, że powstało ono w innym czasie i miejscu niż oryginał – jest zwykłym snobizmem. W odpowiedzi Dutton podaje przykład doznania, które towarzyszy nam, gdy nagle odkrywamy istnienie fałszerstwa. Wyobraźmy sobie sytuację, pisze, w której ktoś dowiaduje się, że pewne oszałamiające wirtuozerią nagranie fortepianowe, które do tej pory podziwiał, jest w rzeczywistości elektronicznie przyspieszoną podróbką (fałszywką)¹⁶³. Intuicyjna reakcja, która się wówczas pojawia, jest nacechowana emocjami: wydaje się być połączeniem uczuć zawodu i rozczaro-

¹⁶¹ Warto nadmienić, że Dutton uchodzi za autorytet w dziedzinie fałszerstw sztuki – jest m.in. autorem hasła *Forgery and Plagiarism* (Fałszerstwo i plagiat) [w:] *Encyclopedia of Applied Ethics*, San Diego 1998.

¹⁶² D. Dutton, *Przestępstwa w sztuce*, tłum. J. Luty, w tym tomie.

¹⁶³ Dutton nawiązuje tutaj do niechlubnej kariery pianistki-plagiatorki Joyce Hatto (por. D. Dutton, *Shoot the Piano Player*, „New York Times”, op-ed page, February 26, 2007).

wania. Jedną z najważniejszych tez psychologii ewolucyjnej – na którą Dutton powołuje się po raz pierwszy właśnie w *Znaturalizujemy estetykę* oraz w *Aesthetics and Evolutionary Psychology* (2003)¹⁶⁴ – głosi, że jeżeli z daną czynnością związane jest uczucie przyjemności, bólu lub emocjonalne doświadczenie podobań się, wstrętu, strachu, miłości lub szacunku, to czynność ta musi mieć znaczenie adaptacyjne. Najbardziej znanym przykładem takiego typu mechanizmu jest przyjemność jedzenia słodkich oraz tłustych pokarmów, będąca przystosowaniem z czasu Plejstocenu do odżywiania się i przetrwania, ale również różnego rodzaju fobie czy inne instynktowne inklinacje. Schemat wyjaśniający zaczerpnięty z psychologii ewolucyjnej oraz łatwa do zidentyfikowania intuicyjna reakcja słuchacza towarzysząca odkryciu fałszerstwa przeczą, zdaniem Duttona, tezie lansowanej przez formalistów. Kluczowe dla rozstrzygnięcia powyższej kwestii wydaje się znalezienie odpowiedzi na pytanie: skąd bierze się nasza intuicyjna reakcja na fałszerstwo nacechowana emocjonalną dezaprobatą? Dlaczego pojawia się w sytuacji, gdy ktoś dopuszcza się plagiatu, całkowicie przecząc formalistycznej tezie o nieistotności rozróżnienia pomiędzy oryginałem a kopią?

W tekście z 1979 (*Przestępstwa w sztuce*) Dutton zauważa, że taka reakcja wywodzi się, po pierwsze, z intuicyjnego rozumienia tego, czym jest sztuka, po drugie, z określonych własności, które zawarte są *implicite* w jej pojęciu. Pojęcie sztuki jest nieodłącznie kojarzone z tym własnościami, z których bodaj najważniejsze to – wykonanie (*performance*) i osiągnięcie (*achievement*) artystyczne, towarzyszące wykonaniu. W momencie, gdy Dutton, pozostający pod wpływem Ellen Dissanayake, zaczyna odnosić się do wyjaśnień antropologicznych, psychologicznych i ewolucyjnych, jego pogląd dotyczący „wykonawczego” charakteru wszelkiej sztuki (od namalowanego obrazu do ple-

¹⁶⁴ D. Dutton, *Aesthetics and Evolutionary Psychology*, op. cit.

miennego tańca) otrzymuje dodatkowo empiryczne umocowanie. Filozof zaczyna też rozumieć, że wspomniana reakcja wynika wprost z charakteru i źródła naszej intuicji estetycznej, oraz uczuć i emocji z nią związanych. Już od Kanta wiemy, że dany obraz lub utwór muzyczny wzbudza w nas podziw tylko wtedy, gdy jest efektem połączenia jedynych w swym rodzaju cech zdolności, talentu i kunsztu artysty (gdy dowiadujemy się, że jest wynikiem oszustwa – podziw znika). Niektórzy twierdzą, że doznanie to jest względne kulturowo (Kant, podobnie jak Hume, był przekonany, że ma ono walor powszechnej ważności), a więc obecne jest w kulturach wyrafinowanych, a zanikające u kultur prymitywnych. Dutton odrzuca tego typu założenie, twierdząc, że niepodobna wyobrazić sobie kultury, w której wyćwiczone zdolności czy wirtuozeria (manualna lub intelektualna) nie byłyby podziwiane – dowodzą tego wszechstronne badania międzykulturowe. Jego zdaniem, wskazuje to niezbicie na fakt, że doznanie, które towarzyszy odbiorcy, musi mieć charakter uniwersalny, ponieważ wynika z zakorzenionej w człowieku tendencji do podziwiania kunsztu (*admiration of technique*), która występuje pod każdą szerokością geograficzną i jest cechą każdej kultury. W *Znaturalizujemy estetykę* Dutton, posiłkując się wynikami badań psychologów ewolucyjnych, przekonuje, że uniwersalność tego fenomenu ma podstawę ewolucyjną, ponieważ jest jednym z czynników, który umożliwił człowiekowi przetrwanie w epoce Plejstocenu, tj. okresie ok. od 1,8 mln do ok. 11 tysięcy lat temu (innymi tego rodzaju mechanizmami są np. powszechna zdolność detekcji oszustw czy skłonność do plotkowania)¹⁶⁵. Ludzie rozwijający i podziwiający swe umiejętności przetrwali w owym czasie lepiej niż ich konkurenci, a jak wiadomo cecha która przez dłuższy czas jest se-

¹⁶⁵ Przykładem mechanizmu ewolucyjnego odkrytego przez psychologów ewolucyjnych są nasze preferencje przestrzenne (wolimy otwarte przestrzenie – ze względu na potencjalne zagrożenie ze strony drapieżników, niż np. gąszcz leśny). Ten klasyczny już przykład zastosowania danych ewolucyjnych w estetyce środowiskowej omawiam w rozdziale *Sztuka jako adaptacja*. *Precis*.

lektywna, przekazywana jest kolejnym pokoleniom. Podziw dla kunsztu jako czynnik wspierający przetrwanie utrwalił się, stając się składnikiem natury ludzkiej (albo mówiąc inaczej: został zapisany w naszych genach jako mechanizm psychiczny ukształtowany w wyniku ewolucji w odpowiedzi na określony problem adaptacyjny). Filozofowie mogli zatem pokusić się o jego odkrywanie, co zresztą z powodzeniem czynili (np. Arystoteles dostrzegający u ludzi instynkt naśladowczy).

Zdaniem Duttona, który powołuje się w tym względzie na ustalenia m.in. Dissanayake, Josepha Carolla i Geoffreya Millera, oprócz zaangażowania w dobór naturalny, również dążenie do reprodukcji odegrało ważną rolę w ewolucji podziwu dla kunsztu¹⁶⁶. To, co jeszcze w *Przestępstwach...* określa jako „przywiązanie do wykonania”, „podziw dla osiągnięcia” (*Artistic Crimes*) znajduje ostatecznie potwierdzenie w wynikach badań psychologów ewolucyjnych. Nasi przodkowie mieli w zwyczaju uznawać za osobników atrakcyjnych tych potencjalnych partnerów, którzy byli w stanie wykazać się odpowiednią zręcznością: zarówno manualną, jak i intelektualną. Ważną rolę w doborze płciowym – oprócz „energetycznych wykonania”, które „podziwiamy”, czerpiąc „satysfakcję” z obcowania z nimi – odegrała też wszelkiego rodzaju ornamentyka, a także ludzka dążność do przyozdabiania siebie i własnego otoczenia, aby w ten sposób skupiać na sobie uwagę potencjalnych partnerów seksualnych i wzbudzać ich zainteresowanie. W świetle powyższych ustaleń zasadne może się wydawać następujące uogólnienie zastosowane przez A. Chmielewskiego: sztuka, z perspektywy ewolucyjnej, „jest jednym z najważniejszych czynników organizujących ludzki ruch reprodukcyjny, a więc uczestniczy

¹⁶⁶ Por. E. Dissanayake, *Homo Aestheticus: Where art comes from and why*, New York, 1992; J. Caroll, *Evolution and Literary Theory*, University of Missouri Press, 1995; G. Miller, *The Mating Mind*, Doubleday, 2000 (*Umysł w zalotach*, tłum. M. Koraszewska, Poznań 2004).

w regulowaniu kluczowej sfery życia ludzkiego, a w konsekwencji wielu innych sfer życia ludzkiego, które znajdują odzwierciedlenie w dziełach sztuki”¹⁶⁷.

Jako przykład zakorzenionych w człowieku, a więc nabytych przez niego w wyniku procesu ewolucyjnego, preferencji estetycznych, Dutton przywołuje słynny eksperyment rosyjskich artystów Witalija Komara i Aleksandra Melamida, polegający na stworzeniu ulubionych obrazów dla ludzi z różnych części świata, w oparciu o wyniki badań ankietowych. Wątek ten staje się *leit motivem* większości jego tekstów z okresu ewolucyjnego (w tym obu zamieszczonych w niniejszym zbiorze) (por. Luty 2011, 2018, zob. rozdział *Sztuka jako adaptacja. Precis* w tej książce). Zapytajmy zatem, co z tego wynika dla estetyki, skoro tyle rumieńców wzbudza? Dutton wydaje się być świadomym faktu, że wielu filozofów (a pomiędzy nimi wielu estetyków) jest niechętnych psychologizowaniu wartości, jeżeli oznacza to ich naturalizowanie jako trwałego składnika ewoluującej natury ludzkiej. Pyta jednak: „Cóż lepszego jest w używaniu ‘kultury’ jako uniwersalnego wytłumaczenia dla wartości?”.

Ważną częścią wyводу Duttona jest postulowanie przez niego przeniesienia analiz ewolucyjnych na inne dziedziny humanistyki. Jako przykład wykorzystania darwinizmu w teorii literatury posłuży Duttonowi książka D. P. Barasha i N. R. Barash *Madame Bovary's Ovaries: a Darwinian Look at Literature* (Jajniki Pani Bovary: Darwinowskie spojrzenie na literaturę)¹⁶⁸. Prezentowane przez autorów, psychologów związanych z Uniwersytetem Washingtona w Seattle, spojrzenie na twórczość Sofoklesa, Szekspira i Flauberta uznaje, odwołując się do podstawowych twierdzeń psychologii ewolucyjnej, że prehisto-

¹⁶⁷ A. Chmielewski, *Piękno i ewolucja*, „Studia Philosophica Wratislaviensia” IV 3(2009), s. 182.

¹⁶⁸ D. Dutton, *Madame Bovary's Ovaries: A Darwinian Look at Literature*, by David P. Barash and Nanelle R. Barash, Washington Post, August 7, 2005.

ryczne źródła ludzkich zachowań i pragnień powinny być w stanie powiedzieć nam coś o zachowaniach i wartościach bohaterów literackich. Za cel stawia sobie ukazanie kilku wzorców ludzkich zachowań, które może wyjaśnić współczesna nauka, pokazując, że zarówno reprodukcja, zabiegi związane z przetrwaniem i społeczna kooperacja (badania nad altruizmem) są chlebem powszednim wielkich dzieł literackich, które budzą powszechny podziw. Teza autorów brzmi następująco: Sofokles, Szekspir i Flaubert nie tylko sprawniej od innych operowali formą, ale przede wszystkim znali gatunek ludzki co najmniej tak dobrze, jak dzisiejsi psychologowie. I w tym, zdaniem autorów, tkwi źródło ich artystycznego sukcesu. Sukcesu, stanowiącego osiągnięcie zarówno w sensie estetycznym, jak i czysto ludzkim.

Denis Dutton

Przestępstwa w sztuce

Tłumaczenie: Jerzy Luty

Pojęcie falsyfikatu jest kamieniem probierczym krytyki. Jeżeli istnienie falsyfikatu i jego sporadyczna akceptacja jako autentycznego dzieła sztuki było zbyt często odrzucane lub ignorowane w teorii krytyki, to działo się tak z powodu szczególnej siły falsyfikatu w ośmieszeniu krytyków. Tym, co niewątpliwie wprawia w zakłopotanie jest fakt, że krytycy najbardziej szczerze wychwalają te obiekty sztuki, które okazują się być falsyfikatami. Wzbudza to oczywiste podejrzenie, że krytycy w pierwszym rzędzie chwala falsyfikaty z niewłaściwych powodów. Fakt, że postrzeganie obiektu estetycznego – po wyjściu na jaw, że jest on falsyfikatem – nie zmienia się, może świadczyć o tym, że krytyka ceniła go nie z powodu jego rzeczywistych wartości artystycznych, lecz dlatego, bo wierzone, że jest on dziełem uznanego artysty.

Założenie to, rzecz jasna, prezentuje punkt widzenia, który zamierzam w poniższych rozważaniach obalić. Każdy zgodzi się, że właściwe rozpoznanie artystycznego obiektu jako oryginału albo falsyfikatu jest decydujące w aspekcie jego wartości pieniężnej, że fałszerstwo ma moralne konsekwencje, że ważne są historyczne powody rozróżniania oryginalnych dzieł sztuki od falsyfikatów. Wielu jednak wierzy, że gdy oceniamy estetyczną wartość artystycznego obiektu, kwestia autentyczności jest nieistotna. Pod tym względem przypadek Hana van

Meegerena stanowi doskonały precedens (zob. 1, s. 123). Ambicja Hana van Meegerena sięgała dalej niż zwykły zysk, chciał on wziąć odwet na establishmencie krytyków, którzy w jego mniemaniu niesprawiedliwie ocenili jego talent. Musiało to być słodkie uczucie, stać w tłumie podczas prezentacji malarstwa w muzeum Boymana w roku 1937 i słuchać, jak jeden ze światowych ekspertów malarstwa holenderskiego ogłasza, że „*Chrystus i uczniowie w drodze do Emmaus*” Meegerena jest być może arcydziełem Jana Vermeera. Nie wszystkie jego następne fałszerstwa uzyskały taką bezwarunkową akceptację, ale trzeba pamiętać, że działalność van Meegeren nie wyszła na jaw aż do momentu, gdy został on aresztowany za sprzedanie wrogowi skarbu narodowego Holandii „*The Adultriss*”. Nabywca obrazu Hermann Göring, gdy dowiedział się o sprawie podczas pobytu w więzieniu w Norymbedze, nie mógł podobno w nią uwierzyć, a wśród znawców byli też tacy, którzy przez lata wątpili w historię van Meegerena, przynajmniej w odniesieniu do „*Emmaus*” (zob. 2, s. 124).

Sprawa van Meegerena jest tylko jednym przykładem ogólnego problemu fałszerstwa w sztukach pięknych. Napisałem w sztukach, ponieważ wierzę, że w takiej czy innej formie problem może dotyczyć wszystkich dziedzin sztuki. Można go ująć bardzo prosto: jeżeli dany obiekt estetyczny był ogólnie podziwiany i odkryto, że jest fałszykatem, kopią lub błędnie przypisano jego autorstwo, to czy istnieje powód, aby go odrzucić? Obraz wisiał przez wiele lat w muzeum sprawiając przyjemność pokoleniom miłośników sztuki. Pewnego dnia odkryto, że jest fałszykatem i natychmiast został usunięty z widoku. Ale dlaczego? Odkrycie, że dzieło sztuki jest fałszykatem, jak to miało miejsce w przypadku Vermeera van Meegerena, nie zmienia odczuwanej jakości dzieła. A zatem być może nie ma estetycznej różnicy pomiędzy tym, czy dzieło jest fałszykatem, czy też nie. Tak przynajmniej podchodzą do tej kwestii Alfred Lessing i Arthur Koestler (zob. 3, s. 124). Koestler utrzymuje na przykład, że sta-

tus obiektu jako oryginału lub falsyfikatu jest informacją zewnętrzną, nieistotną dla jego faktycznych wartości estetycznych. Dlatego osobnika, który płaci ogromne sumy za oryginał, ale nie interesuje się reprodukcją, której nie potrafiłyby odróżnić od oryginału (może grafiki Picasso), lub co gorsza, który wybiera estetycznie pośledniejszy oryginał od wspaniałego i najwyższej jakości falsyfikatu (lub reprodukcji), można nazwać w najlepszym wypadku kimś zdeorientowanym, a w najgorszym zaś – snobem.

W toku dyskusji Lessing, który w znacznym stopniu zgadza się z tymi tezami, zauważa, że możliwość fałszowania istnieje tylko w sztuce „kreatywnej”, lecz nie w sztuce „wykonawczej” („*performing arts*”). Tymczasem moim zdaniem to rozróżnienie samo w sobie pod pewnym względem jest wątpliwe, natomiast w odniesieniu do możliwości falsyfikatu, jest z pewnością mylące. Weźmy na moment Kowalskiego i Nowaka, którzy właśnie zakończyli słuchanie nowego nagrania „Etydy transcendentalnej” Liszta. Kowalski jest oczarowany. „Cóż za wspaniały artysta! Barwa dźwięku granego przez pianistę jest znakomita, jego opanowanie absolutne, szybkość i precyzja oszałamiające. Prawdziwie elektryzujące wykonanie!” Nowak odpowiada z westchnieniem. „Taak, to było rzeczywiście elektryzujące. A ściślej ujmując – elektroniczne. Muzykę zarejestrowano w normalnym tempie, a inżynier dźwięku nieco go przyspieszył”. Biedny Kowalski – jego entuzjazm wyparował.

Ale czy rzeczywiście powinien? Jeśli Kowalski nie był w stanie odróżnić za pomocą słuchu techniki wykonawczej pianisty od podkreślenia gałki przez inżyniera dźwięku, czemu miałoby to mieć dla niego znaczenie? Faktycznie, patrząc na sytuację z perspektywy Koestlera, musielibyśmy uznać Kowalskiego za snoba, lub co najmniej za kogoś zdeorientowanego. Niemniej jednak jest w reakcji Kowalskiego coś, co nie daje podstaw do stwierdzenia, że Kowalski po prostu pozwala, aby dodatkowe czynniki wpływały na jego estetyczny odbiór występu pianisty.

Przytaczam ten przykład w nawiązaniu do twierdzenia Lessinga, że „pojęcie falsyfikatu stosuje się tylko do sztuki kreatywnej, nie zaś do sztuki wykonawczej”(str 67). Rozróżnienie pomiędzy tak zwaną sztuką kreatywną i wykonawczą ma pewne oczywiste zastosowanie: nie chcielibyśmy mylić aktora z dramatopisarzem, dyrygenta z kompozytorem, tancerza z choreografem. Jednak to rozróżnienie (często stosowane krzywdząco przeciwko wykonawcy) może spowodować, że utracimy z pola widzenia fakt, że pod pewnym względem wszystkie sztuki są kreatywne i odpowiednio wszystkie sztuki są wykonaniami. Ten ostatni fakt ma szczególnie znaczenie dla zrozumienia, co złego ma w sobie falsyfiakat. Można to uzasadnić w ten sposób, że każde dzieło sztuki – każdy obraz, posąg, powieść, symfonia, balet, jak również każda interpretacja i wykonanie utworu muzycznego, każde przeczytanie poematu lub wystawienie sztuki – zawiera w sobie element wykonawstwa.

Gdy mówimy o wykonaniu, mamy zwykle na myśli działalność człowieka, która jest w pewnym sensie kompletna sama w sobie. Mówimy o wystąpieniu prezydenta na konferencji prasowej lub studenta na egzaminie, z intencją oddzielenia tych szczególnych czynności od całej działalności administracyjnej prezydenta, lub jakości pracy studenta w czasie całego toku nauki. Co więcej, jak pokazują te przykłady, twierdzi się, że wykonywanie pociąga za sobą pewne poczucie dokonania, osiągnięcia. Obiekt kontemplacji, dzieło sztuki znajduje się w różnej relacji w stosunku do wykonania artysty w zależności od formy sztuki. Z jednej strony mamy taką sztukę jak taniec, gdzie ludzka aktywność tworząca obiekt kontemplacji i obiekt sam w sobie, są jedną i tą samą rzeczą. W takim przypadku dziwne byłoby twierdzić, że obiekt w pewien sposób reprezentuje wykonanie artysty, ponieważ postrzeganie obiektu jest postrzeganiem jego wykonania. Z drugiej strony mamy malarstwo, gdzie oglądamy zwykle dzieło sztuki bez wglądu w akt tworzenia. Niemniej jednak w takich przypadkach, tym co wi-

dzimy jest końcowy wytwór ludzkiej działalności; obiekt naszego ostrzeżenia może być rozumiany jak efekt ludzkiej aktywności. Sztuki te różnią się w zależności od tego, jak i czy rzeczywiste oglądanie momentu tworzenia powoduje różnicę w pojęciu wszystkich tych rodzajów sztuki. W istocie, koncepcja wykonania zawiera się w całym naszym pojęciu sztuki. (zob. 4, s. 124)

Każde dzieło sztuki jest artefaktem, dziełem ludzkich umiejętności i technik. Jeśli widzimy przy pracy aktora, tancerza lub skrzypka, jesteśmy stale świadomi czynnika ludzkiego. Mniej bezpośrednio widoczny jest element wykonawstwa w obrazie, który wisi być może przez pokolenia w muzeum, lub w od dawna znanej kompozycji musicalowej. Mimo to, również w takich przypadkach jesteśmy konfrontowani z czynnikiem ludzkim. Dzieło sztuki jako rodzaj wykonawstwa reprezentuje sposób, w jaki artysta rozwiązuje problemy, pokonuje przeszkody, radzi sobie z dostępnym materiałem. Ostateczny efekt wykonania jest przeznaczony do naszej kontemplacji, jako obiekt szczególnego zainteresowania sam w sobie, być może w izolacji od innych obiektów sztuki lub działań artysty. Ale ta izolacja, która często charakteryzuje nasz sposób zainteresowania obiektem estetycznym, nie powinna przesłaniać nam faktu, który nalaży przyjąć za pewnik: dzieło sztuki jest dziełem człowieka i jako takie musi być rozumiane.

Dostrzeżemy to wyraźniej, gdy rozważymy naszą estetyczną reakcję na naturalne piękno. We fragmencie „Art as Experience”, John Dewey proponuje, aby wyobrazić sobie, że oto okazuje się, że pewien obiekt, który podoba nam się i uważany jest za prymitywny artefakt, jest „przypadkowym tworem natury” (zob. 5, s. 124). Z punktu widzenia Deweya, ujawnienie tego faktu zmienia naszą „percepcję estetyczną” obiektu. Jego zdaniem ocena estetyczna jest „nieodłącznie związana z doświadczeniem wykonania”. Ujęcie to wydaje się trafne; wyobraźmy sobie na przykład określenia, które moglibyśmy zastosować wobec obiektu przed i po ujawnieniu jego naturalnego pochodze-

nia. Moglibyśmy dalej doceniać te z pośród jego czysto fizycznych cech, które nam się podobały, takie jak kształt i faktura. Ale te aspekty obiektu, które uprzednio uznaliśmy za pełne ekspresji nie będą nadal za takie uważane: ciągle jeszcze określimy go „kanciastym” lub „postrzępionym”, ale już nie „energetycznym” lub „niespokojnym”; mógłby ciągle jeszcze być nazywany „kruchym”, może nawet „powabnym”, ale nie „ekonomicznym” lub „dowcipnym”. Słowem, nadal możemy opisywać cechy przedmiotu wskazujące na jego przyjemny kształt, ale nie cechy zakładające, że jest dobrze wykonany. Ciągle możemy podziwiać obiekt, ale nie możemy tego robić w taki sam sposób :„podziwiać” oznacza zwykle w jakiejś mierze „czerpać satysfakcję”, ale także implikuje szacunek (można nawet podziwiać dzieło sztuki bez szczególnego czerpania satysfakcji) (zob. 6, s. 124).

Zestawmy to z innym obiektem estetycznego podziwu. Posłużmy się przykładem, o którym zwykle nie myślimy w kategoriach wykonawstwa: kompozycja Schuberta do „Króla Olcha” Goethego. Podobnie jak ładnie ukształtowany kawałek drewna wyrzucony przez morze na brzeg, pieśń ta jest obiektem estetycznego podziwu. Jest jednak z pewnością czymś więcej niż ładnym utworem muzycznym, który powstał w czyimś umyśle pewnego jesiennego popołudnia 1815 roku. Jako dzieło sztuki może być postrzegane przez pryzmat tego, w jaki sposób poradzono sobie z rozwiązaniem różnych problemów, muzycznych i dramatycznych, stawianych przez tekst Goethego. Wiersz ukazuje pewne możliwości i ograniczenia kompozytora; słuchając „Króla Olcha” Schuberta nie słuchamy po prostu atrakcyjnych dźwięków, lecz tego, w jaki sposób ktoś przezwyciężył ograniczenia rozwijając własne twórcze możliwości. Słuchamy jak muzyka moduluje do nadzwyczaj odległych tonacji; zauważamy jak Schubert stawia akcenty inaczej niż Goethe i nie jest w tym gorszy od poety; podziwiamy jak kompozytor rozwiązał problem występowania w wierszu trzech głosów; odnotowujemy tło tonalnej konwencji panującej w czasach Schuberta, przesywający dźwięk tonacji molo-

wych, którymi dziecko krzyczy: „Mój Ojciec”; dostrzegamy, jak Schubert (typowo) pozwala muzyce modulować do tonacji durowych bez rozpraszania mrocznej atmosfery pieśni – z harmonicznymi zwrotami pieśń brzmi faktycznie bardziej ponuro.

We wszystkich tych rozważaniach traktujemy kompozycję muzyczną samą w sobie jako wykonanie, jako działalność angażującą ludzkie intencje. Istnieją teoretycy, którzy nalegaliby na konieczność odróżnienia pieśni jako obiektu estetycznego zainteresowania od źródła jej inspiracji. Takie rozróżnienie jest oczywiście możliwe. To, że nie oddzielamy i nie powinniśmy całkowicie oddzielać tych składowych oceny, jest także jasne. Czymże jest „Król Olch” Schuberta? Jest ładnym doznaniem dźwiękowym, ciągiem słów wyśpiewanych w pewnych tonacjach przy akompaniamencie fortepianu i możemy rozmawiać bez końca o pięknie brzmienia dźwięków, tak jak nieustannie moglibyśmy mówić o pociągających przymiotach kawałka drewna wyrzuconego na brzeg przez fale. Jest także głęboko ludzkim osiągnięciem, czymś stworzonym przez kogoś; ściślej mówiąc jest adaptacją muzyczną wiersza Goethego, jedną z być może pięćdziesięciu takich adaptacji powstałych w dziewiętnastym wieku. Rozumiejąc i doceniając „Króla Olcha” Schuberta nie wykluczamy żadnego z jego elementów, oba są częścią naszego pojmowania wielkiego dzieła sztuki.

Podobnie jest, kiedy tylko patrzymy na dzieło artysty, bez względu na to, czy artystą jest kompozytor rozwijający lub tworzący temat muzyczny (porównajmy zwykle wykonania Beethovena z Czajkowskim w tym względzie), czy poeta piszący elegię o swej zmarłej papudze, czy malarz próbujący wymyślić jak pogodzić portret rodzinny z naleganiem księcia, aby na obrazie umieścić także jego ulubione psy myśliwskie, czy dramaturg, który musi rozwikłać złożoną i skomplikowaną intrygę – we wszystkich tych przypadkach należy mówić o wykonaniu zadania, oraz towarzyszących mu sukcesie lub porażce.

Co więcej, w celu zrozumienia z czym mamy do czynienia, musimy mieć jakieś pojęcie o tym, co zrobił twórca danego obiektu, wliczając w to wyobrażenie o ograniczeniach, technicznych oraz dotyczących konwencji, w ramach których tworzył. Całkowicie trafna może być uwaga (choć niekoniecznie oczywista), że na obrazie Madonny blado różowa suknia Dziewicy Maryi ładnie kontrastuje z jasnym, szaro-niebieskim płaszczem. Ale nie bez znaczenia jest wiedza, że artysta tworzył być może zgodnie z kanonem (jak to czynili na przykład w piętnastym wieku artyści włoscy) według którego szata powinna mieć odcień czerwieni, płaszcz zaś musiał być niebieski. Wymóg ten (zestawiania podstawowych kolorów ciepłych i zimnych) powodował trudność przy tworzeniu harmonii pomiędzy suknią a płaszczem, w obliczu której Ghirlandaio mógł sobie pozwolić na zmniejszenie rozmiaru płaszcza i stonowanie go szarością. Perugino z kolei przedstawił płaszcz przerezuony przez kolona Maryi Dziewicy powalając, aby zielony płaszcz z czerwonymi i żółtymi paskami zdominował kompozycję, natomiast Filippo Lippi po prostu całkowicie zakrył suknię płaszczem. Stwierdzenie, że efekt końcowy zestawienia kolorów jest przyjemny może być dostatecznie prawdziwy; niemniej jednak pełne docenienie i zrozumienie wymaga dostrzeżenia jak ta przyjemna harmonia jest odpowiedzią na kłopotliwe wymogi stawiane przed artystą.

Artystyczne dokonania w ogóle, podobnie jak muzyczne i dramatyczne dokonania w szczególności, są oceniane zgodnie z tym czy odnoszą sukces lub porażkę – pojęcie sukcesu lub porażki bardziej zawiera się w naszym pojęciu dokonania niż pojęcie dokonania w naszej koncepcji sztuki. Pod tym względem niezwykle prawdziwy wydaje się pogląd Goethego, który utrzymywał, że krytyka musi zaczynać od ustalenia, czego artysta zamierzał dokonać i następnie zapytać, czy udało mu się to zrobić. Zanim będziemy w stanie określić, czy dane dokonanie artystyczne okazało się sukcesem, czy porażką, musimy mieć jakieś pojęcie tego, co uważamy za sukces lub porażkę w odnie-

sieniu do danego dokonania artystycznego (zob. 7, s. 124). Rozważmy raz jeszcze trudności Kowalskiego z fortepianowym wykonaniem „Etiudy” Liszta. Podejście zastosowane w odniesieniu do dowolnego artystycznego dokonania zmienia się w sposób istotny w zależności od natury tego dokonania. Jest wiele elementów, na podstawie których oceniamy wykonanie Liszta. Weźmy ton, frazowanie, tempo, dokładność, zdolność pianisty do utrzymania linii, osiągnięcia punktów kulminacyjnych i tak dalej. Szybkość i błyskotliwość mogą być ważnymi czynnikami (ale nie jest powiedziane, że najszybsze lub najbardziej błyskotliwe wykonanie będzie najlepsze). Wreszcie częścią składową osiągnięcia w wykonaniu Liszta jest zagranie utworu przez pianistę przy pomocy jego dziesięciu palców; przy wykonaniach fortepianowych uważa się to za oczywistość. To, w jaki sposób pojmujemy grę pianisty tworzy oczekiwania, które towarzyszą naszej percepcji wykonania utworu na fortepianie; co więcej wskazuje, które elementy uznajemy za osiągnięcie podczas grze na fortepianie.

Oczywiście nie twierdzę, że ocena sukcesu lub porażki przy wykonywaniu utworu fortepianowego koniecznie musi odbywać się w opisany przeze mnie sposób. Równie dobrze możemy wyobrazić sobie inną drogę doświadczenia dźwięków, którą będziemy podążać. Może przyjść to z czasem, na przykład, gdy elektroniczne przyspieszacze staną się przyjętą procedurą i będą uważane za osiągnięcie przy rejestracji wykonania utworu przez pianistę. Nie będziemy dalej mówić „Czyż nie zagrała pięknie tego pasażu?”, ale raczej „Czyż w Decca nie ustawiają wspaniałego tempa?” Możemy oczekiwać, że inżynierom dźwięku zostanie powierzane opracowywanie albumów muzycznych, nie wierne odtwarzanie dźwięków, które stworzył artysta, lecz zmiany tych dźwięków w sposób, który był wcześniej w gestii wykonawcy. Nie będę oponował przeciw temu bardziej, niż przeciw rejestracji dźwiękowej „Götterdämmerung” dokonanej podczas oddzielnych sesji w różne dni. Mam jednak świadomość, i faktycznie powinienem to wiedzieć, że po-

wstały zapis całej opery „Götterdämmerung” będzie cechował się taką siłą głosów, której osiągnięcie jest niemożliwe przy żadnym wykonaniu na żywo, tak więc powinien wiedzieć, czy zapis gry na fortepianie, którego właśnie słucham, jest wspólnym dziełem pianisty i inżyniera dźwięku, który być może nadaje muzyce takie cechy, których ludzkie nerwy i mięśnie nie byłyby w stanie samodzielnie osiągnąć. Zanim się tego nie dowiem, nie mogę zrozumieć natury osiągnięcia.

W tym właśnie miejscu właśnie elektroniczny przyspieszacz i fałszerstwo van Meegerena mają zdolność zwodzenia nas i tu fałszerstwo ogólnie rzecz biorąc wprowadza w błąd. W najbardziej oczywistym sensie falsyfikat jest dziełem, którego autorstwo w sposób celowy zostało przypisane innej osobie, niż faktyczny twórca, zwykle w celu osiągnięcia zysku. Jednak zło tkwiące w falsyfikacie – fałszerstwo obrazu jest jedynie najbardziej znanym przykładem – tkwi nie tylko w błędnie przypisanym pochodzeniu: błędnie przypisane pochodzenie powoduje fałszywe odczytywanie osiągnięcia. Kluczowe jest, aby rozumieć fałszerstwa jako podzbiór szerokiej klasy źle odczytywanych osiągnięć artystycznych. Ponieważ cała sztuka może być widziana w aspekcie dokonania, niezależnie od tego czy dane dzieło sztuki jest, czy nie jest konwencjonalnie zwane „wykonywaniem”, występuje zawsze możliwość, że natura osiągnięcia uwikłana w wykonanie zostanie źle przedstawiana i błędnie rozumiana. W moim przykładzie nagrania pianisty, Kowalski miał co do swojego przeżywania muzyki pewne oczekiwania odnośnie tego, co uważał za osiągnięcie w tej dziedzinie sztuki i te oczekiwania nie zostały spełnione. Najważniejsze jest to, że doświadczenie Kowalskiego nie może być rozumiane jako taki rodzaj przeżycia dźwiękowego, że im szybciej i bardziej błyskotliwie, tym lepiej; przeżywanie muzyki przez Kowalskiego zakłada doświadczenie wykonywania, zrobienia czegoś w określony sposób przez istotę ludzką.

Podstawową kwestią jest to, czego dokonał artysta, co osiągnął? Pytanie to jest fundamentalne, nie tylko z powodu jakichś faktów

z psychologii percepcji estetycznej, ale z natury samego pojęcia sztuki. Jak zauważyłem, początkowe rozczarowanie Kowalskiego dotyczące zapisu nagrania fortepianowego może zostać później zastąpione podziwem dla umiejętności i wyczucia, z jakimi inżynier dźwięku zmienił tempo nagrania. Nie oznacza to, że reakcja Kowalskiego powinna być rozumiana, jako warunkowana wyłącznie przez jego przeświadczenie na temat tego, co właściwie słyszy. Przeciwnie, przeświadczenia Kowalskiego dotyczą tego, co bierze on za dzieło sztuki i dlatego skupiają się na tym, co uważa on za osiągnięcie, ukryte w tym, co widzi. W ogóle postęp technologiczny w sztuce, wynalezienie pistoletu natriksowego, oświetlenia elektrycznego sceny, syntezatorów dźwięku i tak dalej, mają tendencję do stopniowej zmiany tego, co uważamy za osiągnięcie w sztuce; postęp ten nie zmienił w żadne sposób wagi koncepcji osiągnięcia w sztuce lub krytyce i stąd nie zmienił zakresu pojęcia sztuki *Überhaupt*. Błąd Kowalskiego dotyczący natury osiągnięcia, z którym miał do czynienia, a błędy ekspertów na temat obrazów Vermeera autorstwa van Meegerena, wymagają po prostu, aby pytanie czym jest osiągnięcie uległo przekształceniu: w rzeczy samej osiągnięcia inżyniera dźwięku mogą być godne podziwu, tak jak osiągnięcia van Meegerana są uznane za znaczące. Jednak osiągnięcia inżyniera dźwięku nie są osiągnięciami pianisty, a osiągnięcia van Meegerena, jakkolwiek godne uwagi by nie były, nie mogą być identyczne z osiągnięciami Vermeera.

Mogę zatem wierzyć, że znajdujący się przed mną obraz jest autorstwa Vermeera, a nie von Meegerena i zgodnie z tym dostosować swoją percepcję. Nie mogę jednak również sądzić, że nie ma znaczenia czy jest to Veermer czy van Meegeren, w każdym razie jeśli mam stosować pojęcie sztuki, w ramach którego myślimy o Vermeerze, van Meegerenie, wirtuozach fortepianu i całej reszcie. Nie jest to przypadkowa kwestia przekonania czy smaku; odniesienie do źródła jest niezbędnym składnikiem koncepcji dzieła sztuki. Nie jest to też wyłącznie

kwestia kulturowa. Rozważania kulturowe mogą wpływać na to, w jaki sposób rozmawiamy o sztuce, mogą zmieniać w różny sposób nasze nastawienie. Na przykład często zwraca się uwagę na to, że krytyka uprawiana zwyczajowo w tradycji europejskiej kładzie szczególny nacisk na pojedynczego artystę w taki sposób, który nie występuje w sztuce i krytyce tradycyjnego Orientu. Współcześni krytycy Orientu mają skłonność do przykładania wielkiej, może czasami nadmiernej wagi do tego, kto stworzył dzieło sztuki. Nie oznacza to jednak, że, dajmy na to Chińczykom obojętna jest kwestia pochodzenia dzieła sztuki; nie pociąga to za sobą braku zainteresowania w odróżnianiu kopii od nowo stworzonej kompozycji lub wspaniale wyrzeźbionego kamienia, od kamienia wygładzonego przez wody potoku. Kultura z pewnością kształtuje i zmienia poglądy różnych ludzi na temat sztuki i ich nastawienie do niej. Może być ono uderzająco odmienne od naszego, jak w przypadku wyszukanych rzeźb Malagan z Nowej Irlandii, które są bezceremonialnie wyrzucane po jednokrotnym użyciu. Każdy, kto wniosłoby z tego, że ludzie z Nowej Irlandii nie mają pojęcia o sztuce naraziłby się na śmieszność; mają może inny pogląd na to, jak sztuka powinna być traktowana – moglibyśmy nawet powiedzieć, że mają „inne pojęcie sztuki od naszego”. Jednak ograniczając się tylko do tego, co istotne dla niniejszej dyskusji, jest to koncepcja sztuki o tyle, o ile zgodnie z nią sztuka jest traktowana między innymi jako ludzkie działanie, a dzieło sztuki ma w sobie implicite możliwość jakiegoś rodzaju osiągnięcia. Tym samym pojęcie sztuki jest ustanowione a priori przez pewne podstawowe własności. Nie mam zamiaru wyliczać tych własności (pytanie o zawartość każdej takiej listy leży u podstaw filozofii sztuki); utrzymuję jednak, że odniesienie do pochodzenia i osiągnięć musi być włączone do tych własności (zob. 8, s. 125). Cała ta kwestia stawia problem fałszerstwa w centrum zagadnień filozoficznych: teoretycy, którzy twierdzą, że dla oceny dzieła sztuki nie powinno mieć znaczenia, czy jest ono falsyfikatem, czy nim

nie jest, nie tylko podważają kilku głęboko zakorzenionych w kulturze przekonań, na temat tego, co jest ważne w sztuce. Atakują również samo pojęcie sztuki.

Zbierzmy podane dotąd argumenty. Twierdziłem, że w pewnych aspektach, różniąc się stosownie do danego rodzaju sztuki, pojęcie wykonania jest nieodłączne dla naszego rozumienia sztuki; dzieła sztuki – niezależnie od rodzaju – mogą być widziane z punktu widzenia wykonania. Podkreślając ważność pojęcia wykonania w rozumieniu sztuki, koncentrowałem uwagę na stopniu, w jakim dzieła sztuki są produktem końcowym ludzkiej działalności, na stopniu w jakim reprezentują rzeczy powstałe z udziałem czynnika ludzkiego. W ten sposób, częścią naszego pojmowania dzieła sztuki jest rozumienie, jaki rodzaj osiągnięcia przedstawia samo dzieło. To prowadzi nas do kwestii pochodzenia dzieła: nie możemy zrozumieć dzieła bez jakiegoś pojęcia jego źródeł, tego kto stworzył dzieło, kontekstu w którym działał twórca i tak dalej. Należy też podkreślić, że nasze zainteresowanie pochodzeniem, możliwościami lub rzeczywistością ludzkiego osiągnięcia, zawsze podąża ręką w rękę z naszym zainteresowaniem dziełem sztuki: jego stroną wizualną, werbalną lub muzyczną. W swojej skrajnej formie, kontekstualizm w teorii krytyki kładzie nacisk na kwestię pochodzenia dzieła, jego statusu jako ludzkiego osiągnięcia, skupienia uwagi na czysto formalnych własnościach; natomiast izolacjonizm lub formalizm w swojej wyłącznej koncentracji na formalnych własnościach, miał tendencję do umniejszania kontekstu ludzkiego i ludzkich źródeł sztuki. Oba te stanowiska w swoich skrajnych i dogmatycznych postaciach są rodzajem filisterstwa. Bardziej znajomy typ filisterstwa (ten przeciw któremu wystąpili Koestler i Lesing) wyraża pogląd, że jeśli dzieło sztuki jest fałszerstwem, to musi być bezwartościowe; gdy powiedziano nam, że mamy przed sobą van Meegerena, a nie Vermera, to odrzucamy dzieło, chociaż jego formalne właściwości pozostały

niezmienione. Przeciwny rodzaj filisterstwa, który może być nazwany filisterstwem estetycznym utrzymuje, że formalne własności są jedynymi ważnymi własnościami dzieła sztuki; a kwestia pochodzenia nie jest ważna, nie powinno więc sprawiać nam różnicy, czy jesteśmy konfrontowani z Vermeerem, czy van Meegerenem. Oba stanowiska można zasadnie nazwać filisterskimi, ponieważ oba nie uznają podstawowego elementu wartości artystycznych.

Rozwijając pogląd, który estetycznego znaczenia fałszerstwa doszukuje się w stopniu, w jakim fałszywie przedstawia ono osiągnięcie artystyczne, unikałem do tej pory dyskusji o pojęciu często przeciwstawianym idei falsyfikatu: oryginalności. Oczywiście łatwo jest powiedzieć, że oryginalność jest uzasadnionym źródłem wartości w sztuce, że fałszerstwom jej brakuje i że z tego powodu należy je zdyskredytować. Wydaje się to dość prawdziwe, ale trudność polega na tym, że twierdzenie to nie idzie wystarczająco daleko. Jeden problem dotyczy ustalenia, co oznacza słowo „oryginalny” lub co powinno oznaczać ono w przeciwieństwie do słowo „falsyfikat”. Pojęcie oryginalności jest często wiązane z nowatorstwem w sztuce, ale nie może być ograniczone do tego znaczenia, ponieważ jest wiele świetnych dzieł sztuki, których wybitne wartości mają niewiele wspólnego z nowatorstwem. Muzyczne idee Strawińskiego lub Wagnera były bardziej nowatorskie w określonych epokach, niż Mozarta i Bacha; byłoby jednak osobliwe nazywanie wkładu tych ostatnich nieoryginalnym. Co więcej, nawet fałszerstwa – ten domniemany paradygmatyczny przypadek nieoryginalnego wysiłku, mogą mieć uderzająco oryginalne aspekty. Być może nie w przypadku fałszerstw, które są zaledwie kopiami; ale naprawdę interesujące przypadki fałszerstw obejmują prace, które ściśle rzecz biorąc nie są niewolniczymi kopiami, ale pastiszami, lub dziełami w stylu innego artysty. Jest tu miejsce dla oryginalności. Przyjrzyjmy się oczom postaci z obrazów van Meegerena: zapadnięte, z ciężkimi powiekami, być może mdłe, ale na pewno oryginalne i nie znajdziemy

takich na obrazach Vermeera. Właściwie musimy sami siebie napomnieć, aby odrzucić ambicje van Meegerena, każdy z Vermeerów van Meegerena jest bowiem oryginalnym van Meegerenem. Co do ich wartości, choć każde z płócien jest oryginalnym dziełem sztuki, moje zdanie jest dokładnie takie, że nie mogą być wiele warte.

Sedno tkwi w tym, że artystyczne wykonanie może być perfekcyjnie oryginalne, a jednak jednocześnie dzielić z fałszerstwem podstawowy element bycia fałszywym w odniesieniu do rzeczywistego osiągnięcia. Pojęcie oryginalności jest ważne w tym kontekście, ponieważ podkreśla znaczenie genezy dzieła sztuki: częścią tego, co niepokoi nas w takich przypadkach jak epizod van Meegerena, to fakt, że estetycznie znaczące aspekty spornych obrazów nie pochodzą od Vermeera, ale od artysty, który żył kilkaset lat później. W tym sensie, będziemy nazywać fałszyfikaty van Meegerena „nieoryginalnymi”; chociaż są oryginalnymi van Meegerenami, elementy które szczególnie cenimy nie pochodzą od Vermeera – i częścią tego co mogłoby nadawać wartość tym elementom jest to, że są wytworem siedemnastowiecznego wykonania Vermeera, a nie dwudziestowiecznego van Meegerena (zob. 9, s. 125). Ale nawet gdy wszystkie aspekty spornych wykonań istotnie pochodzą od osoby, której się je przypisuje, nawet gdy wykonanie jest w tym sensie absolutnie oryginalne, możliwe jest, że dzieli ono z fałszerstwem istotną cechę, jaką jest nieprawdziwe przedstawienie osiągnięcia. Zastanówmy się nad wykonawcą, który ogłasza, że będzie grał na instrumencie improwizację i następnie przystępuje do grania dokładnie przygotowanej własnej kompozycji. To co jest wykonywane, pochodzi całkowicie od wykonawcy; nie jest w żadnym sensie kopią pracy innego twórcy i nikt nie mógłby nazwać jej „nieoryginalną”. Ale na pewno jest to wykonanie, które łączy z fałszerstwem fakt, że prawdziwa natura jest niewłaściwie przedstawiona. (Przecież dla statusu wykonania jako kompozycji lub improwizacji obojętny jest fakt, że wykonuje ją ta sama osoba, istotne jest pochodzenie: improwizację od-

różnia od kompozycji to, że jest wykonywana spontanicznie, pod wpływem chwili – jest słuchana w momencie tworzenia.)

I tak jak mogą być przypadki fałszywych osiągnięć, które mówiąc dokładnie, nie wiążą się z żadnym nieporozumieniem co do tożsamości osoby, od której pochodzi obiekt sztuki, tak samo możemy mieć do czynienia z przypadkami niewłaściwie przypisanego pochodzenia, które nie powodują znaczącego zafalszowania osiągnięcia. Są strofy uważane za godne Keatsa, których ocena nie byłoby radykalnie zrewidowana w rozumieniu osiągnięcia poetyckiego, jeśli zostałyby odkryte, że w rzeczywistości napisane zostały przez Shelleya. To samo można by powiedzieć o pewnych płótnach Deraina i Cezannea, albo sonatach Kuhlau i Telemena. (Nie można zaprzeczyć, że istnieją istotne różnice pomiędzy tymi artystami i wieloma ich pracami, ale pomylenie Mozarta z Haydnem nie zawsze jest głupią lub naiwną pomyłką). W innych przypadkach mogą zadziałać subtelne i interesujące zmiany w naszej percepcji poszczególnych dzieł: utwór muzyczny postrzegany jako przeciętny Beethoven, może być widziany jako wybitny Spohr. W takim jednak przypadku nasza ponowna ocena osiągnięcia dotyczy wyłącznie kariery muzycznej indywidualnego artysty, a nie historycznych osiągnięć jakie przedstawia sobą dzieło.

Istotne przeciwieństwo znajduję więc nie pomiędzy „falsyfikatem” a „oryginałem”, lecz pomiędzy prawidłowo przedstawionym dokonaniem artystycznym, a fałszywie przedstawionym dokonaniem artystycznym. Niemniej jednak oryginalność pozostaje tutaj bardzo istotnym pojęciem, o tyle, o ile pokazuje nam, że wyobrażenie oryginalności zawsze związane jest z uznaniem. Bez takiej troski nie możemy zrozumieć pełnej natury osiągnięcia, jakie przedstawia sobą dzieło, a takie rozumienie jest nieodłączne dla właściwego uchwycenia dzieła sztuki. Ocena przeżyć estetycznych towarzysząca odbiorowi dzieła sztuki, skupiająca uwagę na ludzkim wykonaniu, jest przewidywalnym wyzwaniem. W tym ujęciu uznaje się, że przeżycie estetyczne odnosi

się do wizualnego lub słuchowego doświadczenia zmysłowej powierzchowności dzieła sztuki. Kim są ci, którzy kiedykolwiek mają te osobliwe „przeżycia estetyczne?” W rzeczywistości, przypuszczam, że nie są oni nigdy z pewnością, być może za wyjątkiem niemowląt, poważnymi miłośnikami malarstwa, muzyki lub literatury (ci ostatni zawsze są odrębnym przypadkiem dla estetyków, którzy lubią mówić o „sferze zmysłowej”). Spotkanie z dziełem sztuki nie polega wyłącznie na słuchaniu serii pięknych dźwięków lub oglądaniu zbioru pięknych kształtów lub kolorów. Jest to bardziej kwestia słuchania wirtuozą wykonującego olśniewająco i oryginalnie trudny utwór muzyczny lub doświadczanie nowej wizji znajomego tematu przedstawionego przez malarza. Trzeba przyznać, że jest jakiś czar w chęci spojrzenia poza te wszystkie drażliwe zawilości i skoncentrowaniu się na zmysłowej powierzchni i to jest ten powab, który formalizm miał zawsze we wszystkich swych różnych postaciach. To jest cudownie prosty pogląd, ale (niestety) sama sztuka jest jeszcze nawet cudowniej złożona. Wobec tych, którzy twierdzą, że fakt bycia fałszerstwem jest objętny dla walorów artystycznych obiektu, będę argumentował, że gdy dowiadujemy się, że osiągnięcia obiektu sztuki zostały przedstawiane w sposób radykalnie sfalszowany, to nie jest to tym samym, co zaznajomienie się z nowym faktem o jakimś znanym obiekcie estetycznym, na którym skupiamy uwagę. Przeciwnie, jeśli chodzi o jego pozycję jako dzieła sztuki, to nie jest to już ten sam obiekt (zob. 10, s. 125).

tłum. Jerzy Luty

Przypisy:

1. Aby zapoznać się z pełnym opisem historii van Meegerena zobacz: Frank Arnau, *The Art of the Faker.: Three Thousand Years of Deception* (Boston: little Brown, 1961. Zobacz również tekst Hope B. Wernesaa *Han van Meegeren fecit*, w *Forger's Art* wyd.

- Denis Dutton (Berkeley: University of California Press, 1983), str. 1-57.
2. Abraham Bredius, "A New Vermeer: : *Christ and Disciples at Emmaus*", *The Burlington Magazine* 71 (1937):21-11.
 3. Arthur Koestler, "The Aesthetics of Snobbery", *Horizon* 8 (1965). Alfred Lessing, "What Is Wrong with a Forgery?" in *Aesthetic Inquiry: Essays on Art Criticism and the Philosophy of Art* (Belmont, California: Dickenson, 1967).
 4. Bardziej szczegółowa dyskusja o wykonaniu w sztuce i w krytyce znajduje się we Francisa Sparshotta: *The Concept of Criticism* (Oxford: Clarendon Press, 1967), ponownie opublikowane przez Cyberedition Corporation, Christchurch, New Zealand.
 5. John Dewey, *Art as Experience* (New York: Capricorn, 1958, str. 48-49).
 6. W odpowiedzi na draft tego artykułu prezentowanego na spotkaniu American Philosophical Association w Chicago 30 kwietnia 1977 Kendall Walton wspomniał o różnicach pomiędzy naszą reakcją na piękno naturalne i piękno będące dziełem człowieka." Teiści mogą wiedzieć rękę Boga w zachodzie słońca w Wielkim Kanionie. Ale jeśli Bóg jest tak potężny, jak się sądzi, stworzenie przez niego Wielkiego Kanionu lub zachodu słońca jest zaledwie osiągnięciem; w ten sposób można by traktować Wielki Kanion tak jak ktoś traktował elektroniczne przyspieszone wykonanie Duttona....wynik jest zbyt prosty by był przejmujący". Rozważając trudności w krytyce dzieł wielkich artystów, widzimy w jakim stopniu nasz podziw największych osiągnięć artystycznych pociąga za sobą jakieś poczucie słabości i ograniczeń zwykłego ludzkiego intelektu i wyobraźni.
 7. Dyskusję na ten temat zobacz w Denisa Duttona „To Understand It on Its Own Terms” *Philosophy and Phenomenological Research* 35 (1974): 246-56.

8. Zobacz także Leonarda B. Meyera, „Forgery and the Anthropology of Art”, in *Music, the Arts, and Ideas* (Chicago: University of Chicago Press, 1967). Meyer cytuje uwagę Eliota „pewne rzeczy zostały zrobione raz i na zawsze i nie mogą zostać osiągnięte ponownie”. Potem dodaje „Kluczowym słowem tutaj jest słowo *osiągnięte*”, Być może mogą być one ponownie wykonane, ale nie mogą być ponownie osiągnięte. Późny styl Beethovena jest odkryciem i osiągnięciem. Ktoś przychodzący później może go tylko imitować (str 58-59). Podobny argument jest przytaczany przez Colina Radforda w „Fakes”, *Mind* 87 (1978):66 – 76.
9. Krytyczna dynamika epizodu van Meegerena została zbadana przez Hope B. Wernessa, „Han van Meegeren fecit”, uwaga 1 powyżej. Sugestie Nelsona Goodana wydają się być ogólnie celne: pierwszy z Vermeerów van Meegerena, *Chrystus i uczniowie w drodze do Emaus*, nie był może wysokiej jakości Vermeerem (niezależnie od opinii Brediusa), ale był wiarygodny. Zawiera także elementy stylistyczne, najbardziej oczywiste jest to przy wizerunkach twarzy, które bezspornie należą do van Meegerena, nie zaś do Veeremera. Następne fałszerstwa wykazywały rosnącą tendencję do zawierania tych elementów van Meegerana – ale to przesunięcie były stopniowane w ten sposób, aby wcześniejsze płótna uwiarygodniały autentyczność każdego nowego „odkrycia”. Jednak gdy patrzy się na niektóre późniejsze fałszerstwa, takie jak *Isaac Blessing Jacob*, zdumiewa jak ktokolwiek mógł dać się oszukać: były to słabe van Meegerany i fatalne Vermeery.
10. Wielu przyjaciół i kolegów wysunęło interesujące sugestie i komentarze do wcześniejszych wersji tego artykułu. W szczególności dziękuję Palko Lukacsovi, Edwardowi Sayles, Alexandrowi Sesonkske i Kendallowi Waltonowi za ich cenne rady.

Oryginalna wersja tego artykułu ukazała się w 1979 w *British Journal of Aesthetics*. Była także publikowana w *The Forger's Art: Forgery and Philosophy of Art*, wydanym przez Denisa Duttona (University of California Press, 1983) i zastała przedrukowana w licznych skryptach i antologiach, włączając *Arguing about Art*, Alexa Neilla i Aarona Ridley (New York:McGraw-Hill, 1994, także drugie wydanie 2001), *Aesthetics in Perspective* wyd.Kathleen M.Higgins (New York: Oxford University Press, 1996) i *Aesthetics: A Reader in Philosophy of the Arts*, wyd, David Goldblatt i Lee B.Brown (Englewood Cliffs; Prentice Hall, 1997).

Denis Dutton

Znaturalizujmy estetykę

Tłumaczenie: Jerzy Luty

W czymś, co jest dla nauczycieli być może jedynym wyznacznikiem eseju estetycznego, w pierwszej części *Art*, Clive Bell robi typowo dziwną i przesadną uwagę: „Łatwo spostrzec, że ludzie, którzy nie przeżywają czystych emocji estetycznych, pamiętają obrazy po tematach, podczas gdy ludzie, którzy są zdolni do doświadczenia estetycznego, często w ogóle nie mają pojęcia, jaki był temat obrazu. Nie dostrzegają elementów przedstawiających i gdy dyskutują o obrazach, mówią o kształtach form, ich relacjach i wartościach barw.”*

Nigdy nie natknąłem się na nikogo, kto w swym doświadczeniu malarskim zapamiętałby błękitne prostokąty, zielono-plamiste przestrzenie, różowawo-brązowe smugi, i jednocześnie nie był w stanie przypomnieć sobie czy były tam samochody, drzewa albo ludzie. Podejrzewam, że Bell próbuje po prostu zaszokować nas niejasnym wyobrażeniem prawdy formalizmu, ale w ten sposób wpasowuje się w główny nurt estetyki, obowiązujący przez ostatnie 200 lat.

Formalizm jest złożonym zbiorem idei, który uzasadnia niektóre z naszych podstawowych intuicji na temat sztuki, ale systematycznie

* C. Bell, *Art*, New York 1958, tłum. pol.: C. Bell, *Hipoteza estetyczna*, przeł. Bogna J. Obidzińska, „Sztuka i Filozofia” nr 31/2007, s. 85.

neguje bądź wyklucza inne. „Czysta” estetyka, jak utrzymuje, dotyczy w całości formy i struktury. Istnieje intuicyjny pociąg do takiego formalistycznego sposobu myślenia w obrębie estetyki, a nasza profesja znajduje się pod jego urokiem przynajmniej od czasów Kanta.

Ale istnieją kontr-intuicje, i w estetyce, jak również w filozofii możemy budować akademickie kariery wykraczając poza tego typu konflikty intuicji, albo pokazując, że są one zmyślone, lub też dlaczego jedna strona jest zdecydowanie poprawna, a druga się myli.

Fundamentem tego wszystkiego jest pytanie, które niezwykle rzadko zostaje na serio zadane: „Skąd biorą się intuicje?” Oto przykład tego problemu. W 1970 r. opublikowałem artykuł o tym, co jest niewłaściwego w fałszerstwie.

Arthur Koestler i Alfred Lessing utrzymywali, że nie ma niczego niewłaściwego w fałszerstwach dopóki są one niemożliwe do odróżnienia od oryginałów lub w każdym razie tak dobre jak oryginały. Odmawianie fałszerstwu estetycznej doskonałości, zgodnie ze stanowiskiem Lessinga/Koestlera, było zwykłym snobizmem.

Moja reakcja zaczęła się od odwołania do pewnego wyobrazonego przeżycia: dojmującego poczucia zawodu i rozczarowania, które towarzyszyłyby nam, gdybyśmy dowiedzieli się, że to oszałamiające wirtuozerskie nagranie fortepianowe, które tak podziwialiśmy, było w rzeczywistości elektronicznie przyspieszoną podróbką. Z tego zbudowałem ogólny pogląd na sztukę, jako z konieczności obejmującą sposób jej wykonania i realizację.

Ciągle myślę, że miałem rację, ale mój argument zawierał kłopotliwą lukę. Był uzależniony od pewnego głębokiego i dojmującego psychologicznego doznania — rodzaju szoku, a nawet uczucia zdrady. Nie potrafiłem jednak znaleźć sposobu na wyjaśnienie istoty tego doznania. Co najmniej jeden pisarz, Leonard B. Meyer, potraktował podziw dla kunsztu (*technique*) jako twór zależny kulturowo, tak jakby można było wyobrazić sobie kulturę, w której wyćwiczona zręczność

nie była podziwiana. Wydawało mi się to mało prawdopodobne. Podziw dla zaawansowanego kunsztu, dla dokonań wirtuozerii, jest wartością międzykulturową, uniwersalną. Zaraża ona nie tylko sztukę, ale potencjalnie całą ludzką działalność, np. każdą aktywność sportową.

Był czas w estetyce angloamerykańskiej, gdy stosowne było jedynie opisywanie intuicji i tego jak manifestuje się ona w języku sztuki i krytyce. Dziś istnieje pokaźna literatura psychologiczna, którą możemy zastosować do rozmyślań o pochodzeniu naszych intuicji, wliczając w to uczucia i emocje wyrażane, rozbudzane lub reprezentowane w doświadczeniu estetycznym. W przypadku podziwu dla kunsztu, uniwersalność tego fenomenu ma taką samą podstawę ewolucyjną jak nasze powszechne upodobanie do tłustego i słodkiego jedzenia. Ludzie rozwijający i podziwiający swe umiejętności przetrwali lepiej niż ich konkurenci w epoce plejstocenu. Lecz poza selekcją naturalną prawdopodobnie również selekcja seksualna odegrała znaczącą rolę w ewolucji podziwu dla kunsztu, wraz z naszymi przodkami, którzy mieli w zwyczaju uznawać za atrakcyjnych jako partnerów tych osobników, którzy mogli zademonstrować określony rodzaj umiejętności manualnych i intelektualnych.

Wielu filozofów jest niechętnych psychologizowaniu wartości, jeżeli oznacza to ich naturalizowanie jako trwałego składnika ewoluującej natury ludzkiej. Tylko dlaczego? Cóż takiego lepszego jest w używaniu „kultury” jako uniwersalnego wytłumaczenia dla wartości?

Zastanówmy się nad słynnym eksperymentem Komara i Melamida stworzenia ulubionych obrazów dla różnych ludzi z całego świata w oparciu o wyniki badań ankietowych. Sterowane preferencjami respondentów obrazy, które zestawili oni ze sobą są przekomiczne (George Washington na tle Hudson River dzieli miejsce z hipopotamem), ale mimowolnie uwiarygodniają niezależne badania o międzykulturowych preferencjach odnośnie krajobrazów i pejzaży. Powstaje międzykulturowo stworzona lista elementów, które istoty ludzkie

upodobały sobie w krajobrazach, zawierająca: wodę, różnorodne otwarte przestrzenie z niewielkimi drzewami, sporych rozmiarów dziłki lub domowe ssaki, ścieżki, które znikają w niewielkim oddaleniu (psychologowie ewolucyjni nazywają to elementami „odnajdywania drogi”) itd. Poza testami psychologicznymi preferowane elementy krajobrazów uwidaczniają się zarówno w kalendarzach ściennych z pejzażami, jak i w projektach prywatnych ogrodów i publicznych parków na całym świecie. Komar i Melamid uwiarygodniają to, ale czyni to również historia malarstwa pejzażowego zarówno w Europie jak i w Azji.

Tu pojawia się wyzwanie dla estetyki: Dlaczego nie próbujemy trochę bardziej otworzyć się na naturalistyczne opisy doświadczenia estetycznego, które wykraczają poza spuściznę formalizmu z jego „czystością”? Problemy są tu fascynujące. Dlaczego nie popracować z psychologami, aby lepiej zrozumieć międzykulturowe preferencje w zawartości obrazu? Czy istnieją mechanizmy psychologiczne, które wyjaśniają satysfakcję płynącą ze śpiewu grupowego albo uczestniczenie w doświadczeniu artystycznym z pozycji członka widowni? Czy możemy zidentyfikować i zanalizować statystycznie powtarzające się tematy i pomysły w dramacie i literaturze?

Psychologowie ewolucyjni twierdzą, że gdziekolwiek w ludzkim życiu znajdujemy intensywną przyjemność, to prawdopodobnie jest z tym powiązana jakaś korzyść reprodukcyjna lub związana z przetrwaniem. Sztuka posiada małą wartość praktyczną, ale potrafi dostarczać intensywnej przyjemności. Dlaczego? Estetycy, wyjaśnijcie, proszę.

Prawdziwie znaturalizowany, i przez to Darwinowski, opis doświadczenia estetycznego byłby do pewnego stopnia spekulatywny, ale przyjąłby ze szczególnym zadowoleniem dowód empiryczny, który mógłby zwyczajowo prowadzić do potwierdzenia lub zdecydowanego obalenia jego hipotez. Nie stałoby to w opozycji do opisów doświadczenia estetycznego w terminach niepowtarzalnej kulturowej ekspresji, ale wzmacniałoby je poprzez umiejscowienie ich w perspektywie uniwer-

salnej. Naukowe językoznawstwo nie redukuje olbrzymiej różnorodności języków ludzkich do pojedynczego zubożalego kodu, więc również naukowa, znaturalizowana estetyka nie redukowałaby sztuki do czegośkolwiek mniejszego niż bogata, życiodajna siła, którą sztuka jest.

Bell mylił się śmiertelnie. Nie tylko odnośnie tego, czy jesteśmy predysponowani do zwracania uwagi na tematykę obrazów; jako gatunek mamy uporczywą skłonność do preferowania niektórych tematów bardziej od innych. Wyrobionym modernistom fakt ten może nie przypaść do gustu, podobnie jak postmodernistycznej załodze (*crew*), która kładzie nacisk na redukcjonowanie wszystkiego do polityki ekonomicznej, rasowej lub genderowej. Ale znajomość naturalnych podstaw estetycznej reakcji jest czymś, czego, jako profesja, raczej nie możemy sobie pozwolić na zignorowanie. Dużo mniej odmawiamy.

Dalsze lektury:

G.H. Orians i J.H. Heerwagen dyskutują *Evolved Responses to Landscapes* (Ewoluuujące reakcje na krajobrazy) w zbiorze pod redakcją Ledy Cosmides i Johna Tooby'ego *The Adapted Mind* (Umysł przystosowany) (Oxford University Press, 1992). Zbiór ten zawiera również inne teksty o ewoluujących reakcjach na środowisko. *Mimesis and the Human Animal* (Mimesis i ludzkie zwierzę) (Northwestern University Press, 1996) Roberta Storeya, umieszcza literaturę w kontekście darwinowskim, podobnie jak *Evolution and Literary Theory* (Ewolucja i teoria literatury) (University of Missouri Press, 1995) Josepha Carrolla. *The Mating Mind* (Umysł godowy) (Doubleday, 2000) Geoffreya Millera przedstawia pasjonujący opis doboru seksualnego w kontekście genezy sztuki i kultury okresu Pleistocenu. *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why* (Homo aestheticus: skąd pochodzi sztuka i dlaczego) (University of Washington Press, 1995) autorstwa Ellen Dissanayake to piękne ogólne wyjaśnienie sztuki i ewolucji. *Painting by the Numbers: Komar and Melamid's Scientific Guide to Art*

(Malowanie poprzez numery: Komara i Melamida naukowy przewodnik po sztuce (Farrar, Straus, Giroux, 1997) opisuje estetykę eksperymentalną w jej żywiole. W kwietniu 2001 czasopismo *Philosophy and Literature* opublikowało numer specjalny poświęcony związkom darwinizmu i literatury.

Denis Dutton

Sztuka i rzeczywistość ludzka

Tłumaczenie: Jerzy Luty

To, co uznajemy za współczesną ludzką osobowość, ewoluowało w okresie Plejstocenu między 1,6 miliona a 10 tys. lat temu. Jeżeli spotkalibyśmy jednego z naszych przodków z początków Plejstocenu wążsającego się dziś po ulicy, prawdopodobnie zawiadomilibyśmy Towarzystwo Opieki nad Zwierzętami i poprosili o ekipę wyposażoną w strzałki usypiające i sieć, aby zgarnąć bestię do zoo. Gdybyśmy zobaczyli kogoś z końca okresu Plejstocenu, czyli 10 tys. lat temu, zadzwonilibyśmy zapewne do służb emigracyjnych. Nasi przodkowie z tego okresu nie wydawali by się bardzo różni od kogokolwiek z nas współczesnych. To jest ten decydujący okres, te 80 tysięcy Plejstocenińskich pokoleń, poprzedzających epokę współczesną, który jest kluczowy do zrozumienia ewolucji psychologii człowieka. Cechy życia, które uczyniły nas bardziej ludzkimi: język, religia, urok osobisty, zdolność uwodzenia, zabieganie o status społeczny i sztuka pojawiły się w tym okresie. Zwłaszcza w okresie ostatnich 100 tysięcy lat. Ludzka osobowość, wliczając w to te jej aspekty, które są wyobrazeniowe, ekspresyjne i twórcze, wymaga darwinistycznego wyjaśnienia. Jeżeli potraktujemy aspekty osobowości, wliczając w to estetyczną ekspresję, jako adaptacje, musimy uczynić to w terminach trzech czynników.

Pierwszym z nich jest przyjemność. Sztuka daje nam bezpośrednio przyjemność. Brytyjskie badania sprzed kilku lat pokazują, że 6 % całego przytomnego życia przeciętnego dorosłego Brytyjczyka jest spędzane na szukaniu przyjemności w beletrystyce, filmach, grach, i w telewizji. Badania te nie obejmowały nawet kryminałów, powieści czytanych na lotniskach czy literatury wysokiej itd. Ten rodzaj poświęcania czasu owocującego przyjemnością, domaga się jakiegoś rodzaju wyjaśnienia.

Drugim czynnikiem jest uniwersalność. To, z czym mieliśmy do czynienia przez ostatnie 40 lat to pewna ideologia dominująca w życiu akademickim, która uważa sztukę za konstrukt społeczny, a przez to ograniczony do kultur lokalnych. Nazywam to ideologią, ponieważ nie jest to udokumentowane, a po prostu założone w większości dyskursów estetycznych. Pokrewna temu stanowisku jest myśl, że bardzo rzadko, albo być może nigdy, nie jesteśmy w stanie rozumieć sztuki innych kultur. Także inne kultury nie są w stanie zrozumieć naszej sztuki. Każdy żyje w jego lub jej własnym, społecznie skonstruowanym, hermetycznie szczelnym, wyjątkowym świecie kulturowym.

Ale oczywiście nawet krótki namysł ujawnia, że nie może to być prawdą. Wiemy, że ludzie w Brazylii kochają Japońskie ryciny, że włoska opera podoba się w Chinach, a zarówno Beethoven jaki i filmy hollywoodzkie ogarniają świat. Pomyślcie — wiedeńskie konserwatorium ocalało dzięki współpracy Japońskich, Koreańskich i Chińskich pianistów. Uniwersalność sztuki jest faktem, który również wymaga wyjaśnienia. Nie możemy po prostu robić bez końca tego błędnego założenia, że sztuka jest ograniczona do kultur.

I po trzecie musimy wziąć pod uwagę spontaniczność sztuki. Spontaniczność pojawia się, poczynając od doświadczeń dzieciństwa, pod każdą szerokością geograficzną. Myślę o sposobach w jakie dzieci w momencie gdy mają trzy lata, potrafią zaangażować się w udawanie i pozostawiać wyimaginowane światy oddzielone jeden od drugiego.

Wyobraźmy sobie małą dziecięcą zabawę z pluszowym misiem w picie herbaty. Jeżeli potracisz filiżankę i rozlejesz zmyśloną herbatę, dziecko nie będzie miało problemu z tym, którą z trzech pustych szklanek należy ponownie napełnić. W sytuacji, gdy napełnisz niewłaściwą pustą filiżankę i będziesz utrzymywał, że to była ta, z której się rozlało, dziecko może wybuchnąć płaczem. Dziecko odchodzi następnie od zabawy w herbatkę w kierunku telewizora i ogląda Królika Bugsa i Ulicę Sezamkową. Następnie idzie oglądać książkę wkraczając w (kolejny) fikcyjny świat, a następnie je kolację z mamą i z tatą. Nawet trzylatek potrafi utrzymywać wszystkie te rzeczywiste i fikcyjne światy sensownie oddzielone jeden od drugiego. Takie spontaniczne intelektualne wyrafinowanie (spróbuj sobie wyobrazić uczenie trzylatka tego wszystkiego od zera) jest znakiem ewolucyjnej adaptacji.

Przyjemność, uniwersalność, spontaniczny rozwój — widzimy je w międzykulturowych realiach muzyki, uniwersalności opowiadania, a także w takich rzeczach jak smak, zainteresowanie erotyczne, opiekowanie się potomstwem, zainteresowanie sportem, nasza fascynacja rozwiązywaniem zagadek czy plotkowanie. Lista jest tu nieokreślenie długa. Charles Darwin miał dużo więcej do powiedzenia o tym, jak ewoluowaliśmy jako twórcze i ekspresywne zwierzęta społeczne z naszymi niesamowitymi osobowościami, niż mu się to przypisuje. Te aspekty ewolucji mają głębokie konsekwencje dla genetyki i ewolucji sztuki.

Pytasz skąd się wzięło moje długoletnie zainteresowanie genezą doświadczenia artystycznego. Tak naprawdę nie wiem. Dorastałem w Południowej Kalifornii. Moi rodzice poznali się w Paramount Pictures, gdzie pracowali w latach 30-tych. Później założyli sieć księgarni Dutton Books of Southern California. Myślę, że wśród moich najwcześniejszych wspomnień musi być takie: siedzę na podłodze w pokoju dziennym, puszczając w kółko nagranie Siódmej Symfonii Beethove-

na. Dla mojego dziecięcego umysłu ta muzyka była magiczna, a przyjemność intensywna.

Jako dziecko pobierałem lekcje skrzypiec i pianina, ale nigdy nie byłem dobry w niczym, czego nie mogłem nauczyć się na pamięć. Wydaje się, że mam jakąś odmianę łagodnej dysleksji do płynnego czytania muzyki, chociaż moje muzyczna pamięć jest dosyć niezwykła — naprawdę znam od podszewki standardowy zestaw zachodniej muzyki klasycznej.

Wstąpiłem na Uniwersytet Kalifornijski w Santa Barbara, początkowo na kierunek chemiczny, ale wkrótce zmieniłem go na filozofię i zafascynowałem się estetyką. Jako student byłem nauczany — co mniej lub bardziej akceptowałem — pewnych elementów z Wittgensteina i antropologii, które głosiły wyjątkowość i niewspółmierność różnych kultur i form sztuki. Nie było to nigdy poparte poważnymi argumentami, lecz opierało się na anegdotach. Moje pokolenie było uczone, że Eskimosi mają 500 słów na określenie śniegu. Jest to miejska legenda i jest to po prostu nieprawda. Ale jeśli wierzyłeś w to, to mogłeś wierzyć, że Eskimosi żyją w jakimś wyjątkowym intelektualnym świecie, którego my nie jesteśmy częścią.

Zastanówmy się nad historią równie fantazyjną, o Afrykaninie, któremu po raz pierwszy pokazano fotografię osoby i który nie wiedział jak odgadnąć, że jest to fotografia, nie widział jej jako reprezentacji osoby. A to dopiero! Skołowany Afrykanin nie potrafi dostrzec żadnego naturalnego podobieństwa pomiędzy fotografią a żywą osobą! Moje doświadczenie w Nowej Gwinei wskazywałoby, że jest to po prostu niepoważne i śmieszne. Mogę sobie wyobrazić, że Afrykanin może być trochę skonsternowany, kiedy po raz pierwszy zobaczy ciężarówkę wjeżdżającą do jego wioski, z wysiadającym z niej białym mężczyzną, wypychającym mu pod nos kawałek papieru. Ale przekreślać tego typu wydarzenie w błędne rozumienie naturalistycznej reprezentacji — to po prostu stuknięta, społeczna konstrukcjonistyczna

ideologia, nie jest to poważne badanie tego, co zwykle się określać mianem kultur „prymitywnych”.

Kolejnym moim ulubionym mitem jest historia Ravi Shankara, dającego koncert w San Francisco. Wychodzi on na scenę i stroi swój sitar. Trzeba pamiętać, że sitar jest bardzo skomplikowanym instrumentem do nastrojenia, więc zajmuje mu to około dziesięciu minut. Kiedy kończy, kłania się publiczności, a wszyscy biją mu brawo, myśląc, że był to właśnie pierwszy utwór programu. Tym samym ludzie naprawdę nie potrafią zrozumieć obcych kultur.

Po tym jak wyniosłem się z college’u, przyłączyłem się do Korpusu Pokojowego i pojechałem do Południowych Indii. Pracowałem w wiosce na północ od Hyderabad. Była to kultura ludzi mówiących w języku drawidyjskim z indyjskim systemem kastowym. Na wiele sposobów starożytna i bardzo obca – Południowa Kalifornia to to nie była. Z drugiej jednak strony, jeśli spojrzeć się na fobie i pasje, absurdy, ambicje i plany, w które ludzie wyposażali swoje życia, kultura Indii była kulturą całkowicie rozumną.

Mieszkańcy Indii nie są innym gatunkiem zwierząt, oni są ludźmi, a my potrafimy ich zrozumieć. I odkryłem, że jesteśmy w stanie zrozumieć ich muzykę, ponieważ w Indiach zacząłem grać na sitarze i studiować z Pandarungiem Parate, uczniem Ravi Shankara. Nadal gram na sitarze. Prawdę mówiąc, mogę dostać darmowy posiłek w Indyjskich restauracjach w mieście, w którym mieszkam, tylko dzięki temu, że pobrzdam chwilę dla rozrywki na sitarze. Gram na tym instrumencie z przerwami od czterdziestu lat.

Przy okazji zwróćcie uwagę, co kryło się za historią Ravi Shankara w San Francisco. To jest kolejna miejska legenda spreparowana dla poparcia tezy, że kultury nie potrafią się nawzajem porozumieć. Nikt, kto widział to strojenie nie mógłby pomyśleć, że majstrowanie przy kołkach i strunach jest utworem muzycznym. Nawet widzownia w San Francisco, nieważne jak naćpana, nie mogłaby pomylić tego z właści-

wym pokazem. Aplauz był po prostu wyrazem ulgi, że to nudne strojenie dobiegło końca. Ale ta historia wpisała się w ducha lat 60-tych. Czas skończyć z tymi bajkami po czterdziestu albo pięćdziesięciu latach i zapytać siebie samych, dlaczego sztuki są uniwersalne. Pogląd, że sztuka jest konstrukcją całkowicie społeczną, a w istocie, że ludzka osobowość jest społecznie skonstruowana, otworzyło drogę do czegoś bardziej złożonego.

Po ukończeniu NYU i UCSB (Uniwersytet Kalifornijski w Santa Barbara) wykładałem filozofię na Uniwersytecie Michigan w Dearborn, a później przeprowadziłem się do Nowej Zelandii, gdzie przez kilka lat uczyłem filozofii sztuki w lokalnej akademii sztuk pięknych. Uczyłem przedmiotów dotyczących wszystkich dziedzin filozofii — historii filozofii i różnych działów filozofii, ale dręczące pytania estetyczne pozostały. Moi wszyscy koledzy zdawali się zgadzać z tym, że kultura jest jedynym sposobem wytłumaczenia sztuki, ale stanowisko to wydawało mi się niezadowolające.

W późnych latach 80-tych odkryłem w sobie namiętne zainteresowanie sztuką oceaniczną i rzeźbiarstwem Nowej Gwinei. Pewnego dnia moja żona zasugerowała: „Jesteśmy całkiem blisko, więc dlaczego po prostu nie pojedziesz do Nowej Gwinei i nie odkryjesz jakie są ich normy estetyczne”. W tym czasie byłem dobrze obeznany z tym, co europejscy koneserzy zwykli określać jako „największe” dzieła sztuki Nowej Gwinei. Ale czy europejskie oceny mogłyby być zgodne z ocenami Nowogwinejczyków? Australijscy przyjaciele, starzy nowogwinejscy robotnicy, pomogli mi znaleźć wioskę Yentchenmangua nad rzeką Sepik, gdzie tradycje rzeźbiarskie były ciągle żywe. (Ten projekt miał pewien niezamierzony produkt uboczny, a mianowicie gdzieś w jakimś muzeum albo galerii znajduje się autentyczna nowogwinejska rzeźba wyrzeźbiona przeze mnie. Zostawiłem jedną z moich prac rzeźbiarskich w wiosce i jakiś czas później dowiedziałem się, że została ona pomalowana i sprzedana.) To doświadczenie nauczyło mnie

czegoś o zasadniczym znaczeniu: że nowogwinejskie normy wielkości i doskonałości, jeśli chodzi o to, co mogłem ustalić, są takie same jak te, tworzone przez znających się na rzeczy europejskich kuratorów, koneserów i kolekcjonerów.

Nie twierdzę, że Nowogwinejczycy mogliby wydawać opinie, które pokrywałyby się z opinią każdego naiwnego turysty — nowicjusza w dziedzinie sztuki — który zszedł z łodzi na ląd. Turyści, według mego doświadczenia, dokonują bardzo złych wyborów w kupowaniu nowogwinejskiej sztuki. Ale ludzie, którzy naprawdę znają dobre prace w muzeach, którzy są głęboko zaznajomieni z nowogwinejską sztuką, chociaż nigdy nie postawili nogi w Nowej Gwinei, mają te same wzorce smaku, co nowogwinejscy rzeźbiarze. I to pokazuje, że jeśli chodzi o formę sztuki, wiedza i obeznanie z określonym zakresem rozstrzyga o zbieżności smaku. I to także powinno być wyjaśnione.

Można spróbować wytłumaczyć to mówiąc, że Bóg zaopatrzył nas w znak czegoś. Jung myślał, że posiada sposoby na zbliżenie się do tego. Joseph Cambell też interesował się tymi kwestiami. Ale osobą, która naprawdę zna odpowiedź jest Charles Darwin. W swych pierwszych książkach, które są niezwykle drobiazgowe, nie mógł zagłębić się we wszystkie te szczegółowe kwestie estetyczne, ale wytyczył dla nas plan. I możemy zastosować darwinowskie idee i zbliżyć się do jakiegoś wstępnego, orientacyjnego wyjaśnienia. Mam nadzieję, że w kolejnych latach moje argumenty dotyczące genezy artystycznego smaku będą udoskonalane.

I muszę podkreślić, że jestem daleki od stwierdzenia, że posiadam wszystkie odpowiedzi na temat ewolucyjnych źródeł smaku estetycznego. Estetyka darwinowska nie jest żadnym rodzajem niepodważalnej doktryny, która miałaby zastąpić ciężki poststrukturalizm czymś równie przygniatającym. Tym, co zaskakuje mnie w oporze przeciwko zastosowaniu Darwina do psychologii, jest krzykliwy sposób w jaki ludzie chcą to odrzucić, nawet się nad tym nie zastanawiając. Czy jest

to relikty marksizmu, czy pozostałość doktryn religijnych? Nie wiem. Stephen Jay Gould był jednym z tych, którzy mieli taką ideę, że ewolucja pozwala wyjaśnić wszystko: moje paznokcie, moją trzustkę, sposób w jaki zaprojektowane jest moje ciało, wszystko z wyjątkiem jednego — nie może powiedzieć nic o czymkolwiek powyżej szyi. Na temat ludzkiej psychologii nic nie może być wyjaśnione w terminach ewolucyjnych. Po prostu jakoś wynaleźliśmy duży mózg z jego pachwinami łuków i tak dalej, i to wszystko.

To stanowisko jest nie do zaakceptowania. Wiemy, że istnieją integralne, spontaniczne cechy ludzkiej osobowości, wyraźnie obecne np. w ewolucyjnym rozwoju mowy. Ale inne aspekty osobowości, również te, które mają do czynienia ze sztuką, są także uniwersalne, pojawiając się w dzieciństwie, w wyniku niewielkiego pobudzenia lub w ogóle bez niego, albo po prostu rodząc się naturalnie, tak, że wydają nam się cechami społecznego oddziaływania.

Nie mogę zrozumieć dlaczego istnieje ciągle tak duży opór wśród akademików do tego rodzaju idei. Jeżeli chcesz być jednowymiarowym deterministą, bardzo proszę — zrzuc wszystko na kulturę. Moja strona argumentacji nie próbuje uczynić wszystkiego „naturą”, uczynić wszystkiego genetyką. Nasze ludzkie życie jest wypośredkowane pomiędzy naszym genetycznym zdeterminowaniem z jednej strony, i kulturowym z drugiej. Nie dotyczy to ludzkiej wolności. Dzieła artystyczne — sztuki Szekspira, powieści Jane Austen, dzieła Wagnera i Beethovena, Rembrandta i Hokusai, znajdują się pośród tych najbardziej wolnych, najbardziej ludzkich aktów, jakie kiedykolwiek udało się dokonać. Te kreacje są najwyższym wyrazem wolności.

Nie ma sensu dłużej utrzymywać, że nasze artystyczne i ekspresyjne życia są zdeterminowane tylko przez kulturę, tak jak nie ma sensu utrzymywać, że jesteśmy zdeterminowani tylko przez geny. Ludzkie istnienia są produktem obu tych czynników. Dlaczego nie możemy wykroczyć poza naszą post-marksistowską tęsknotę za ekonomicznym

albo kulturowym determinizmem, i zaakceptować ludzką rzeczywistość taką, jaka faktycznie jest?

Prawda ludzkiej sytuacji jest taka, że jesteśmy biologicznie zeterminowanymi organizmami, które żyją w kulturze. To, że jesteśmy istotami kulturowymi jest częścią tego, co jest zeterminowane przez nasze geny.

To wspaniałe pytanie, czym jest sztuka? Ale było wyjaśniane w niewłaściwy sposób przez filozofów przez ostatnie 40 lat. Fundamentalnym błędem było wyobrażenie, że jeżeli będziemy w stanie wyjaśnić dlaczego wspaniałe dzieło Duchampa, *Fontanna*, jest dziełem sztuki, to będziemy wiedzieli czym są tradycyjne dzieła sztuki. Mówię „nie” takiemu zabiegowi. Zamiast pytać, jak to jest, że ready-mades Duchampa są dziełami sztuki, zapytajmy co sprawia, że *Symfonia Pastoralna* jest dziełem sztuki. Dlaczego *Sen Nocny Letniej* jest dziełem sztuki? Dlaczego *Duma i Uprzedzenie* jest dziełem sztuki? Spójrzmy najpierw na niekwestionowane paradygmatyczne przypadki i odkryjmy, co one mają ze sobą wspólnego — i to nie tylko w tradycji Zachodu, ale również w wielkich Wschodnich tradycjach Chin i Japonii. Spójrzmy na Hokusai, weźmy pod uwagę rzeźbiarstwo Nowej Gwineji, spójrzmy na rzeźbę afrykańską. Lepiej najpierw zrozumieć je i dopiero następnie analizować modernistyczne eksperymenty i prowokacje, takie jak cudowne dzieła Duchampa. Uważam Duchampa za płomiennego geniusza, ale nasze uznanie dla niego musi zawierać rozpoznanie faktu, że w swoich niektórych pracach eksperymentował on w sposób zamierzony, aby oburzać i prowokować ludzi poprzez domyślne zapytywanie o to, jakie są granice sztuki.

Weźmy sytuację analogiczną: jeżeli uczysz etyki na zajęciach filozofii i chcesz uzyskać zrozumienie tego, czym jest morderstwo, nie zaczynasz od pytania o to, czy kara śmierci albo aborcja albo asystowanie przy samobójstwie jest morderstwem. Starasz się raczej zacząć od przypadków klarownych i dopiero później przechodzisz do pytania,

czy kara śmierci jest morderstwem. Powinniśmy najpierw zrozumieć oczywiste przypadki.

Nasza obsesja na punkcie przypadków marginalnych w istocie osłabia dyskusję w obrębie teorii estetycznej na temat tego, czym jest sztuka. Muszę powiedzieć, że przyczynia się to do tego, że zajęcia z filozofii sztuki stanowią niezły ubaw. Jest niemal pewne, że gesty Duchampa spotkają się z zainteresowaniem studentów. Czy tak samo jest z pytaniami odnośnie tego, co złego jest w fałszerstwie albo czy mamy do czynienia z celową zwodniczością w interpretowaniu literatury? Problemy te stwarzają intrygujące łamigłówki. Więc po tym jak mieliśmy już swój ubaw, musimy powrócić do centralnych pytań o to, czym jest to, co sprawia, że *Iliada* albo *Guernica* jest sztuką. Wtedy też lepiej poradzimy sobie z Duchampem.

Przez długi czas modernizm dysponował projektem, który, nieco upraszczając, skierowany był przeciwko nadużyciom, pompatyczności i absurdom XIX-wiecznej sztuki, która go poprzedzała. Pomyślmy o tych ogromnych, krzykliwych, sentymentalnych obrazach, wytworzonych w epoce wiktoriańskiej. Znajdziecie ich wiele w piwnicach galerii sztuk i muzeów w Nowej Zelandii. Gigantyczne płótna z motywami biblijnymi — *Odłot z Egiptu* albo jakiś innym biblijny temat. Wiele z tych obrazów może być dziś uważane za nic innego, jak wielkie ponure szkaradzeństwa i chybione inwestycje zalegające w przechowalniach. Nikt nie chce ich oglądać, ale nikt też nie wie, co z nimi zrobić.

Jesteśmy w tej samej sytuacji właśnie teraz, na początku XXI wieku. Nasze muzea są obładowane gigantycznymi megapłótnami. Czy ktokolwiek będzie zainteresowany ich oglądaniem za setki lat? Czy kogokolwiek za setki lat będzie faktycznie obchodzić rekin w formalinie (jedno jest pewne – nawet w formalnie rekin ten prawdopo-

dobnie rozpadnie się przez te kilkaset lat. Albo może fakt ten jest także częścią dzieła sztuki?). To interesujący problem. Nie jestem pewien, czy chciałbym dać te dzieła na stałe do przechowalni. Albo ogromne płótna wyprodukowane w latach 70 — tych, gdzie jedynie rozmiar miał dowodzić wielkości tej sztuki...

Wiele razy w swej historii, wliczając w to czasy obecne, sztuka przechodziła okresy szaleństwa. Patrzenie na to jest oczywiście zabawne, ale jako darwinista, jestem również zainteresowany cechami dzieł sztuki, które sprawiają, że będzie się je chciało oglądać, słuchać i czytać za lat pięćset. To jest dla mnie ważne pytanie. Nawiasem mówiąc, myślę, że Warhol ma szansę, podobnie jak Jackson Pollock. Z drugiej strony, nie jestem pewien co do Schonberga, zwłaszcza jego muzyki atonalnej.

Swego czasu Anton Webern sugerował, że pewnego dnia dojdziemy do takiego momentu, że listonosz w swym wyrafinowaniu będzie robił obchód, gwizdząc atonalne nie-melodie. Cudowna nadzieja dla modernizmu, ale myśl zupełnie nieprawdopodobna. Co jest takiego w melodii, że seria tonalna Schonberga nie całkiem kwalifikuje się w umysłach większości ludzi jako muzyka? To jest pytanie o podstawy ludzkiej psychologii muzycznej. I oczywiście jest to też pytanie o recepcję dwunastotonowej muzyki, przedstawianej zwykle, jak gdyby była ona pytaniem o kulturę, albo o opór wobec zmiany. Nie sądzę, że chodzi tu o kulturę. Nie tylko o nią.

Jedną z wcześniejszych inspiracji mojego myślenia o tym była Ellen Dissanayake, która napisała trzy ważne książki i masę artykułów. Napisała książkę zatytułowaną *What is Art For* (Po co jest sztuka), a następnie *Homo Aestheticus*. Jej ostatnia książka nosi tytuł *Art and Intimacy* (Sztuka i intymność). Jej spojrzenie na sztukę było objawieniem. Nie próbowała dyskredytować sztuki, redukować jej do zwierzęcego popędu, albo sprawiać, że byłaby czymś mniejszym niż wspaniała rzecz, którą jest. Chciała połączyć ją z ewoluującą ludzką naturą

w sposób, w którym było wiele sensu. Jedną z wielkich ironii akademickiego świata jest to, że ta kobieta, która swoimi książkami i artykułami wniosła ogromny wkład w naukę, nigdy nie była w stanie podłapać akademickiej posady. Jest stenografem medycznym w Seattle. Po tym jak pracuje cały dzień, idzie do domu, aby w nocy albo podczas weekendów pisać pionierskie książki na temat estetyki ewolucyjnej. Uważam ją za jedną największych, niezwykle intelektualnych postaci naszych czasów.

Oczywiście John Tooby i Leda Cosmides są niezwykle ważni w ich przełomowych pracach z psychologii ewolucyjnej. Stephen Pinker jest tak pomysłowy i poinformowany — on również był wielką inspiracją. Joseph Carroll przeprowadził niezwykle wyszukane badania na temat literackiego darwinizmu, niekiedy u boku swego młodszego kolegi Jonathana Gottschalla. Brian Boyd, mój kolega znany w Nowej Zelandii ze swej biografii Nabokova, jest także mocno zaangażowany w psychologię ewolucyjną literatury.

Ci ludzie wiele dla mnie znaczą i pomogli mi przezwyciężyć — jeśli mogę tak powiedzieć — moje własne wittgensteinowskie wpływy, podług których formy życia są niewspółmierne kulturowo. Nie tylko Foucault i Derrida, Wittgenstein ma również wiele na sumieniu. Jest jakiś głęboki antynaturalizm w jego pracach, ale konsekwentna niejednoznaczność sprawia, że jest on trudny do zidentyfikowania. Rozważmy gnomiczne, pozornie głębokie twierdzenie Wittgensteina, „Gdyby lew mógł mówić, nie moglibyśmy go zrozumieć”. Czyżby? To głęboko szkodliwa myśl. I Wittgenstein z pewnością wiele zyskałby poznając jednego, bądź drugiego etologa zwierzęcego. Jeżeli lew mógłby mówić, etologowie są co do tego całkiem pewni, mówiliby o: drażnieniu innych lwów i członków przeciwnej lwiej płci, o smacznych zebrach, i tak dalej. Ludzie, którzy żyją ze zwierzętami mogą je rozumieć, czasem w sposób zupełnie niezwykle.

Z drugiej jednak strony, etologia zwierzęca wykorzystywana w sposób niewłaściwy może być zwodnicza. W estetyce ewolucyjnej zwierzęta używane są zwykle do wyjaśnienia ewolucyjnych zasad doboru naturalnego i selekcji seksualnej u człowieka. Weźmy np. sztukę szympansów. Staliśmy się ludźmi w okresie Plejstocenu, oddzielając się od szympansów pełne 5 mln lat wcześniej, co oznacza, że w rzeczywistości jesteśmy ciągle bardzo odlegli od naszych najbliższych prymitywnych krewnych, którzy przetrwali. Obecnie ludzie pracujący w zoo i niektóre prymitywne centra badawcze lubują się w tym, że biorą wielkie płachty papieru do pakowania i pozwalają szympansom chodzić po nich z pędzlami i malować. Szympansy świetnie się bawią, bazgrząc albo robiąc typowe pionowe kształty. Zasadniczo znajdują one przyjemność w zwykłym zapełnianiu białego podłoża jednolitym kolorem. Przyjemność ta nie różni się specjalnie od tej, którą ma większość z nas malując palcami albo podczas pierwszych prób malarskich w szkole. Znajdujemy przyjemność po prostu w kontrastach, które tworzymy.

Czy to jest „sztuka szympansów”? Ludzie, którzy tak twierdzą nie są zwykle świadomi innych aspektów zachowania szympansów. Po pierwsze, typowy pionowy kształt nie jest w rzeczywistości obrazem odwzorowania, ponieważ szympans nie jest w stanie przewrócić go na drugą stronę albo przedstawić do góry nogami. To nie jest reprezentacja, a jedynie część sekwencji ruchów ramion i dłoni szympansa. Po drugie, jeżeli trener nie zabierze szympansowi kawałka papieru odpowiednio wcześniej, rezultatem będzie nieuchronnie brunatna plama, ponieważ szympans nie ma pojęcia kiedy przestać. Nie istnieje cel albo poczucie planu albo punkt końcowy w tworzeniu dzieła. Jest to dla nas dziełem sztuki tylko dlatego, że trener zabrał to szympansowi, zanim stało się to bezkształtną plamą. I wreszcie, co jest dla mnie najbardziej wymowne, kiedy kończą albo kartka papieru zostaje im zabrana, szympansy nigdy ponownie nie wracają, aby popatrzeć na swoje dzieło.

Oznacza to dla mnie, że ktokolwiek mówi: „Tak, szympany mają sztukę”, popełnia błąd. Szympany lubią popaćkać biały papier wielkimi kolorowymi plamami. Jako istoty ludzkie możemy to zrozumieć, ale nie czyni ich to twórcami dzieł sztuki. Nie istnieje tradycja kulturalna, w obrębie której szympany tworzą, nie istnieje krytyka, rozmowa o sztuce, albo jakikolwiek rodzaj oceny wśród szympansów. Nie istnieje styl w znaczeniu jakiegoś wyuczonego sposobu robienia tego, chociaż istnieje jednorodność produkcji, której przyczyną są mięśnie. Nazywanie tego sztuką albo protosztuką, lekceważy sztukę i jest złym rozumieniem tego, czym jest sztuka człowieka.

Zwierzęta mogą nas wiele nauczyć, ale z perspektywy darwinowskiej istoty ludzkie są naprawdę czymś innym.

Wykaz książek, artykułów, recenzji, not i publikacji prasowych autorstwa Denisa Duttona

Redakcja czasopism

Założyciel i redaktor, *Philosophy and Literature*, wydawane przez Johns Hopkins University Press (vol. 1, 1976 do 2010).

Książki pod redakcją

The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art (Berkeley: University of California Press), 1983.

The Idea of Creativity (with Michael Krausz and Karen Bardsley), Leiden: Brill, 2009.

Książki autorskie

The Art Instinct: Beauty, Pleasure, and Human Evolution, opublikowana 1 stycznia, 2009 przez Bloomsbury Press w USA i Kanadzie, oraz 12 lutego, 2009 przez Oxford University Press w UK i Wspólnocie Brytyjskiej. Tłumaczenia na holenderski, hiszpański, portugalski i polski:

The Art Instinct: Zit Kunst in Onze Genen?, trans. Pim Lukkenauer (Amsterdam: Nieuw Amsterdam, 2009).

El Instinto del Arte: Belleza, Placer y Evolución Humana, trans. Carme Font Paz (Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós, 2010).

Arte e Instinto: Beleza, Prazer e Evolução Humana, trans. João Quina (Lisbon: Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2010).

Instynkt sztuki: Piękno, zachwyty i ewolucja człowieka, tłum. i wstęp Jerzy Luty, (Copernicus Center Press, Kraków 2019)

Artykuły

- “Criticism and Method,” *British Journal of Aesthetics* 8 (1973): 232-42. Tłum. Hiszpańskie “Crítica y Método,” trans. Eva Zimmerman, Universidad de Antioquia, Colombia, *Artes: la Revista* 7 (2007): 4-12.
- “To Understand It on Its Own Terms,” *Philosophy and Phenomenological Research* 35 (1974): 346-56.
- “Plausibility and Aesthetic Interpretation,” *Canadian Journal of Philosophy* 7 (1977): 327-40.
- “Art, Behavior, and the Anthropologists,” *Current Anthropology* 19 (1977): 387-407. (Opublikowane z komentarzami siedemnastu antropologów wraz z odpowiedzią autora)
- “Aspects of Environmental Explanation in Anthropology and Criticism,” w: World Anthropology Series volume, *Experience Forms*, red. G.F. Haydu (The Hague: Mouton, 1979), s. 199-208.
- “Art and Anthropological Interpretation,” *Michigan Discussions in Anthropology* 4 (1978): 1-13.
- “Artistic Crimes: The Problem of Forgery in the Arts,” *British Journal of Aesthetics* 19 (1979): 302-14. Przedruki ukazały się przynajmniej w trzech antologiach tekstów: *Arguing about Art*, ed. Alex Neill and Aaron Ridley (New York: McGraw-Hill, 1994; also 2nd ed. 2001), *Aesthetics in Perspective*, ed. Kathleen M. Higgins (New York: Oxford University Press, 1996), and *Aesthetics: A Reader in Philosophy of the Arts*, ed. David Goldblatt and Lee B. Brown (Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1997).
- “The Ecstasy of Glenn Gould,” w: *The Gould Variations*, red. John McGreevy (New York: Doubleday, 1983).
- “Why Intentionalism Won’t Go Away,” w: *Literature and the Question of Philosophy*, edited by Anthony J. Cascardi (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987).
- “Art Hoaxes” i “Han van Meegeren,” w: *Encyclopedia of Hoaxes*, edited by Gordon Stein (Detroit: Gale Research, 1994).
- “Delusions of Postmodernism,” *Literature and Aesthetics* 2 (1992): 23-35.
- “Tribal Art and Artifact,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51(1993): 13-21.
- “Kant and the Conditions of Artistic Beauty,” *British Journal of Aesthetics* 34 (1994): 226-41.
- “Authenticity in Art of Traditional Societies,” *Pacific Arts* 9&10 (1994): 1-9.

- “Mythologies of Tribal Art,” *African Arts* 28 (1995): 32-43. Przedruk w antologii: *Taking Sides: Clashing Views on Controversial Issues in Anthropology*, edited by Kirk M. Endicott and Robert L. Welsch (Guilford, Connecticut: McGraw-Hill, 2001).
- “Forgery” and “Tribal Art,” artykuły w *The Encyclopedia of Aesthetics*, edited by Michael Kelly (New York: Oxford University Press, 1998).
- “Kitsch,” artykuł w *The Dictionary of Art* (London: Macmillan, 1998).
- “Forgery and Plagiarism,” w *The Encyclopedia of Applied Ethics*, edited by Ruth Chadwick (San Diego: Academic Press, 1998). Second edition 2010.
- “But They Don’t Have Our Concept of Art,” in *Theories of Art Today*, edited by Noël Carroll (Madison: University of Wisconsin Press, 2000). Przedruk w *Arguing about Art*, ed. Alex Neill and Aaron Ridley, 3rd ed. (New York: McGraw-Hill, 2007).
- “Aesthetic Universals,” esej dla *The Routledge Companion to Aesthetics*, edited by Berys Gaut and Dominic McIver Lopes (London: Routledge, 2001).
- “Aesthetics and Evolutionary Psychology,” i “Authenticity,” eseje dla *The Oxford Handbook for Aesthetics*, edited by Jerrold Levinson (New York: Oxford University Press, 2003).
- “Let’s Naturalize Aesthetics,” w cyklu z serii “Voices of the Profession”, *American Society for Aesthetics Newsletter*, September 2003, pp. 1-2.
- “Art and Evolution,” w: *Art and Essence*, edited by Stephen Davies and Ananta Ch. Sukla (Westport, Connecticut: Praeger, 2003).
- “Afterword: The Evolution of Art,” w: *The Literary Animal*, edited by David Sloan Wilson and Jonathan Gottschall (Evanston: Northwestern University Press, 2005), pp. 259-64.
- “A Naturalistic Definition of Art,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64 (2006): 367-77.
- “Danto, Landscape, and Longing,” w: *The Library of Living Philosophers*, tom poświęcony Arthurowi C. Danto, ed. Robert Auxier, 2010. A version of this has been adapted for a book, *Visual Animals: Crossovers, Evolution, and New Aesthetics*, ed. Ian North (Melbourne: CACSA, 2007), pp. 59-68.
- “Kitsch,” in *The Encyclopedia of American Art*, Oxford University Press, forthcoming, 2010.
- “The Uses of Fiction,” w: *Evolutionary Approaches to Literature and Film: A Reader in Art and Science*, edited by Brian Boyd, Joseph Carroll, and Jonathan Gottschall (New York: Columbia University Press, 2010).

- “Health Delusions,” *New Zealand Journal of Environmental Health* 11 (1988): 15-19.
- “The Cold Reading Technique,” *Experientia* 44 (1988): 326-32.
- “Requiem for the Shroud of Turin,” *Michigan Quarterly Review* 23 (1984): 422-33.
- “The Prehistoric Origins of Anti-elitism,” w: *In Praise of Elitism*, ed. Greg Lindsay, Centre for Independent Studies, 2008. Przedruk w *The Australian*, March 12, 2008, pp. 28-29.

Recenzje, komentarze, noty i inne publikacje

- “A Walk to the Top of the World,” *Westways Magazine* 63 (1971): 58-62.
- “Naked-Eye Observations of Jupiter’s Moons,” *Sky and Telescope* 63 (1976): 482-84.
- “Merely a Man of Letters,” wywiad z Jorge Luisem Borgesem, *Philosophy and Literature* 1 (1977): 337-41.
- “Reply to Richley H. Crapo,” *Current Anthropology* 19 (1978): 629-31.
- Recenzja książki *Making Sense of Literature* by John Reichert, *Philosophy and Literature* 2 (1978): 258-65.
- Recenzja książki *Glenn Gould: Music and Mind* by Geoffrey Payzant, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37 (1979): 513-14.
- Recenzja książki *God and the Astronomers* by Robert Jastrow, *Sky and Telescope* 58 (1979): 66-67.
- Recenzja książki *Explorations in Language and Meaning* by Malcolm Crick, *Philosophy of the Social Sciences* (1980): 229-32.
- Recenzja książki *The Critical Circle: Literature and History in Contemporary Hermeneutics*, by David C. Hoy, *Philosophy and Literature* 4 (1980): 282-83.
- The Concept of Creativity in Science and Art* (współredakcja Michael Krausz) American University Press Philosophy Series; The Hague: Martinus Nijhoff, 1981. (Nowsze wydanie tej książki ukazało się w 2009 i znajduje się na liście książek powyżej)
- “Shankman on Geertz,” *Current Anthropology* 25 (1984): 272-73.
- Recenzja książki *Explanation and Human Action*, by Michael Simon, *Philosophical Books* 25 (1984): 38-41.
- Recenzja książki *Darwinism Defended: A Guide to the Evolution Controversies*, by Michael Ruse, *Teaching Philosophy* 7 (1984): 173-74.

- Recenzja książki *God and the New Physics*, by Paul Davies, *Sky and Telescope* 68 (1984): 229-30.
- Recenzja książki *Sociological Explanation as Translation*, by Stephen P. Turner, *Philosophy of the Social Sciences* 14 (1984): 581-82.
- "Negative Evidence," *New Zealand Listener*, June 15, 1985, p.91.
- "Reply" to Peter Rinaldi and William Meacham, *Michigan Quarterly Review* 24 (1985): 145-50.
- "Reflections on Forgery," *CSA News*, No. 120, 1985.
- Recenzja książki *Evidence of the Shroud*, by Ian Wilson, *Christchurch Press*, November 29, 1986.
- "On Art for Art's Sake in the Paleolithic," *Current Anthropology* 28 (1987): 203-204.
- Recenzja książki *The Geller Effect*, by Uri Geller and Guy Lyon Playfair, *Christchurch Press*, June 11, 1987.
- Obserwacje uczestniczące, *Webb Society Deep-Sky Observer's Handbook*, vol. 7, "The Southern Sky," edited by Kenneth Glyn Jones and Steven J. Hynes (Hantsire, England: Enslow Publishers, 1987).
- Esaj na temat *Gadamer's Hermeneutics*, by Joel C. Weinsheimer, *Popper and After: Four Modern Irrationalists*, by David Stove, and *Electric Language: a Philosophical Study of Word Processing*, by Michael Heim, in "Bookmarks" column, *Philosophy and Literature* 12(1988): 155-58.
- "Diagnosing the Condition of Medical Reporting," *New Zealand Journalism Review* 1 (1988): 21-24.
- "Still Shrouded in Mystery," *Nature* 327 (May 7, 1987), p. 10; "Protocols for Turin Shroud," *Nature* 331 (January 14, 1988), p. 108; "The Shroud of Turin," *Nature* 332 (March 24, 1988), p. 300.
- Recenzja książki *Radio Clairvoyant*, by Mary Fry, *New Zealand Listener*, April 9, 1988, pp. 28-60.
- Esaj na temat *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, by Raman Selden, *Critical Theory since 1965*, edited by Hazard Adams and Leroy Searle, *Twentieth-Century Literary Theory, An Introductory Anthology*, edited by Vassilis Lambropoulos and David Neal Miller, *Wittgenstein*, by W.W. Bartley III, *Discovering the Mind*, by Walter Kaufmann, and *Heidegger*, by George Steiner, w "Bookmarks" column, *Philosophy and Literature* 12 (1988): 325-36.
- "Are Potters Artists?," *CSA Preview*, March, 1989 (later reprinted in the *New Zealand Herald*).

Esej na temat *Dictionary of Narratology*, by Gerald Prince, *Works and Lives*, by Clifford Geertz, *Themes Out of School*, by Stanley Cavell, *Criticism and Truth*, by Roland Barthes, and *A Word or Two Before You Go* and *Jacques Barzun on Writing, Editing, and Publishing*, by Jacques Barzun, in "Bookmarks" column, *Philosophy and Literature* 13 (1989): 221-29.

Recenzja książki *The After Death Experience*, by Ian Wilson, *Christchurch Press*, July 22, 1989

Esej o książkach: *Critique of Judgment* by Immanuel Kant (w tłumaczeniu Wenera Pluhara), *Kant's Aesthetic*, by Mary McCloskey, *Kant and Fine Art*, by Salim Kemal, *Gadamer: Hermeneutics, Tradition, and Reason*, by Georgia Warnke, and *Against Deconstruction*, by John M. Ellis, in "Bookmarks" column, *Philosophy and Literature* 13 (1989): 426-34.

"Is There Too Much Violence on Television News?," *Tube Views*, December 1989.

Recenzja książki *The Occult Conspiracy*, by Michael Howard, *Christchurch Press*, January 6, 1990.

"On Becoming a Confident, Well-adjusted Busboy," *New Zealand Skeptic*, March 1990.

"Glasnost at Radio Moscow," *Christchurch Press*, March 28, 1990 (later reprinted in the *New Zealand Herald*).

Esej o książkach: *Contingency, Solidarity, and Irony*, by Richard Rorty, "Perestroika and Soviet Culture," special issue of the *Michigan Quarterly Review*, and *Jean Baudrillard: Selected Writings and America*, by Jean Baudrillard, in "Bookmarks" column, *Philosophy and Literature* 14 (1990): 232-38.

"The Transformation of *Moscow News*," *Christchurch Press*, May 12, 1990

"University Education Under Attack," *Dominion Sunday Times*, June 10, 1990.

Esej o książkach: *The Lost Voices of World War I*, edited by Tim Cross, Joel C. Weinsheimer and Donald Marshall's edition of *Truth and Method*, by Hans-Georg Gadamer, *Heidegger and Nazism*, by Victor Farias, *Heidegger and Modernity*, by Luc Ferry and Alain Renaut, *Dialogo*, by Primo Levi and Tullio Regge, and *Raritan*, edited by Richard Poirier, in "Bookmarks" column, *Philosophy and Literature* 13 (1990): 446-54.

Recenzja książki *Secrets of Science*, by Graham Phillips, *Christchurch Press*, November 25, 1990.

Recenzja książki *The Encyclopaedia of the Paranormal*, edited by Lynn Pickett, *Dominion*, December 1990.

Recenzja książki *Touch Wood: An Encyclopaedia of Superstition*, by Carole Potter, Christchurch Press, April 27, 1991.

"There Is a Place for Knowledge," *Spanz*, magazine of the Secondary Principals Association of New Zealand, November 1990, pp.4-5.

Esej o książkach *Forgers and Critics*, by Anthony Grafton, *Critical Terms for Literary Study*, edited by Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin, and *Encounters and Reflections*, by Arthur C. Danto, in "Bookmarks" column, *Philosophy and Literature* 15 (1991): 182-88.

"Tribal Treasures of the Sepik River," Christchurch Press, April 19, 1991 (also in the *New Zealand Herald*).

"Privatising Public Radio," *New Zealand Herald*, May 15, 1991 (also in the *Press*, the *Dominion* and other newspapers).

"Science as Subversion," *New Zealand Science Teacher* 66 (1991): 5-9.

Recenzja książki *The Dragon's Triangle*, by Charles Berlitz, Christchurch Press, October 11, 1991.

"Increasing Your Income While Pleasing Your Patients: an Alternative Approach," *Patient Management* 15 (1991): 19-21.

Esej o książkach: *The Philosopher on Dover Beach*, by Roger Scruton, *The Philosopher's Diet* and *The Philosopher's Joke*, by Richard A. Watson, *Primitive Art in Civilized Places*, by Sally Price, *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*, by Marianna Torgovnick, in "Bookmarks" column, *Philosophy and Literature* 15 (1991): 377-90.

"Firewalking in the Sepik," Christchurch Press, December 31, 1991 (także w *New Zealand Herald* i *Sydney Morning Herald*).

"Decontextualized Crab; Nietzsche Dreams of Detroit," esej o książkach: *Exhibiting Cultures: the Poetics and Politics of Museum Display*, edited by Ivan Karp and Steven D. Levine, *Image and Insight*, by Ellen Handler Spitz, *My Sister and I*, domniemane autorstwo Friedrich Nietzsche, in *Philosophy and Literature* 16 (1992): 239-49.

"Punishment and the Criminal Justice System," Christchurch Press, February 7, 1992 (także *New Zealand Herald*, *Evening Post*, i in.).

Recenzja książki *The World's Most Incredible Stories*, edited by Adam Sisman, Christchurch Press, February 15, 1992.

"The Art of Forgery," *New Zealand Herald*, May 14, 1992 (także w *Press*).

"The Great Television Turn-Off," *New Zealand Herald*, June 11, 1992 (także w *Press*, *Otago Daily Times*, i in.).

- “Reply to Dr. Joan L. Campbell,” *Patient Management* 21 (June 1992): 7.
- “The Word of God Cannot Be the Basis for Morality,” in *Honest to Goodness*, edited by Desmond Vize (Wellington: Humanist Society of New Zealand: 1992), pp. 98-102.
- Recenzja książki *The Happy Isles of Oceania: Paddling the Pacific*, by Paul Theroux, Christchurch Press, August 1, 1992.
- The Great New Zealand Television Turn-Off Press Cuttings Book*, (vii & 115 pp.), August 1992.
- “Once When My Back Was Crook,” *New Zealand Herald*, August 25, 1992 (także w *Press* i *Otago Daily Times*).
- “The Great Television Turn-Off: A Personal Account,” *Tube Views* 16 (September 1992): 2-4.
- “Beauty Is Fun and Fun Beauty—Or Is That All Ye Need to Know?”, esej o *Interpretation and Overinterpretation*, by Umberto Eco, et al., in *Philosophy and Literature* 16 (1992): 432-37.
- “Reply to Dr. Robin Kelly,” *Patient Management* 21 (September 1992): 7.
- “What’s Wrong with Philosophers?”, esej o książkach: *Being a Philosopher: The History of a Practice*, by David Hamlyn, *Dictionary of Concepts in Literary Criticism and Theory*, by Wendell V. Harris, and *Ethnocriticism: Ethnography, History, Literature*, by Arnold Krupat, in *Philosophy and Literature* 17 (1993): 185-92.
- Recenzja książki *Master Faker: The Forging of an Artist*, by Eric Hebborn, Christchurch Press, March 20, 1993.
- “The Dole-Bludger Theory of Public Radio,” *Quote Unquote* (June 1993): 7-8.
- “Delusions of Postmodernism,” in *Visual Arts Forum*, ed. John Scott, Wanganui Polytechnic, January 1992.
- “Why We Need Public Radio,” Christchurch Press, April 15, 1993 (także w *Dominion*, *Otago Daily Times*, i in.).
- Recenzja książki *The Boundaries of Art*, by David Novitz, Christchurch Press, May 22, 1993.
- “A Threat to Academic Freedom in the Name of ‘Sensitivity’,” Christchurch Press, July 5, 1993; przedruk w *The Education Digest*, vol. 2, no. 1 (April 1994).
- Recenzja książki *Culture of Complaint*, by Robert Hughes, Christchurch Press, July 24, 1993.

“The New Age,” in *New Zealand's Top Ten*, edited by Michael Morrissey (Auckland: Moa Beckett, 1993).

“Faking Your Way to Tenure,” esej o książkach: *Culture of Complaint*, by Robert Hughes, *The End of Education*, by William V. Spanos, and *Politics by Other Means*, by David Bromwich, in *Philosophy and Literature* 17 (1993): 402-409.

“The New Victims of Sex Abuse,” *Christchurch Press*, September 29, 1993 (także w: *Dominion*, *Otago Daily Times*, *Sydney Morning Herald*, i in.).

“Fire Is Hot. Hunger Is Bad. Babies Are Good.”, esej o książkach *The Clockwork Muse*, by Colin Martindale, *Emerging Visions of the Aesthetic Process: Psychology, Semiology, and Philosophy*, edited by Gerald C. Cupchik and Janos Laszlo, and *Homo Aestheticus*, by Ellen Dissanayake, in *Philosophy and Literature* 18 (1994): 199-210. Recenzja książki Dissanayake przedrukowana w *Pacific Arts*, 1997 edition.

Recenzja książki *Anthropology, Art, and Aesthetics*, edited by Jeremy Coote and Anthony Shelton, *Pacific Arts*, 9&10 (1994): 107-110.

“Critical Retrospective” (on opera production), *Theatre News*, vol. 1 (May 1994).

“Internet Life, African Art,” esej o książkach: *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, edited by Michael Groden and Martin Kreiswirth, *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, edited by Irena R. Makaryk, and *African Art in Transit*, by Christopher Steiner, in *Philosophy and Literature* 18 (1994): 423-34.

Recenzja książki *The Aesthetics of Primitive Art*, by H. Gene Blocker, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53 (1995): 321-23.

Esaj o książce *Hollywood vs. America*, by Michael Medved, *Christchurch Press*, July 3, 1994.

“The Todd Taskforce’s Recipe for a Poorer, Dumber New Zealand,” *Christchurch Press*, July 6, 1994 (także w *Dominion*, *New Zealand Herald*, i in.).

“Élitism in New Zealand Universities,” *Cantuariensis*, University of Canterbury Alumni Magazine, November, 1994, p. 6.

“A Culturally Sensitive, Smoke-free *Carmen*,” *Christchurch Press*, December 5, 1994 (także w *New Zealand Herald*, *Dominion*, i in.).

“The Empire Strikes Back, with a Vengeance,” esej o książkach *Indian History from Above and Below*, by Rukun Advani, and *Style: Toward Clarity and Grace*, by Joseph M. Williams, in *Philosophy and Literature* 19 (1995): 198-205.

Recenzja książki *Aesthetics Is a Cross-cultural Category*, edited by James Weiner. Manchester: Group for Debates in Anthropological Theory, 1994, *Pacific Arts*, 11&12 (1995): 139-41.

Recenzja książki *Skywatching*, by David H. Levy, Christchurch Press, July 29, 1995.

“Astrology, Computers, and the Volksgeist,” esej o książkach *The Stars Down to Earth*, by Theodor Adorno, *Silicon Snake Oil*, by Clifford Stoll, and *The Defeat of the Mind*, by Alain Finkielkraut, in *Philosophy and Literature* 19 (1995): 421-31.

“Response to My Critics,” *African Arts* 29 (1996): 94-96.

Recenzja książki *Silicon Snake Oil*, by Clifford Stoll, Christchurch Press, December 2, 1995.

“Heavy Traffic,” esej o książkach: *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, edited by George E. Marcus and Fred R. Myers, *The Scandal of Pleasure*, by Wendy Steiner, and *In Defense of Humanism*, by Richard A. Etlin, in *Philosophy and Literature* 20 (1996): 283-97.

“Who Needs Public Broadcasting?”, *Melbourne Age*, April 27, 1996.

Recenzja książki *The Oxford Companion to Philosophy*, edited by Ted Honderich, Christchurch Press, May 11, 1996.

“Death of a Forger,” an obituary of Eric Hebborn, *American Society for Aesthetics Newsletter* 16 (1996): 4-5.

“Truth Matters” (with Patrick Henry), *Philosophy and Literature* 20 (1996): 299-304.

“The Bad Writing Contest,” *Skeptic* 16 (1996): 41-42 (również w *TLS*, the *Education Review*, the *Wilson Quarterly*, the *New York Times*, the *Times Higher Education Supplement*, i w wielu innych publikacjach).

“What Are Editors For?” esej o książkach: *Guidelines for Bias-Free Writing*, by Marilyn Schwartz and the Task Force on Bias-Free Language of the Association of American University Presses, and *Erotic Faculties*, by Marilyn Fruch, in *Philosophy and Literature* 20 (1996): 551-66.

Recenzja książki *Revolution in the Air!*, by Paul Smith, Christchurch Press, November 23, 1996.

Recenzja książki *Climbing Mount Improbable*, by Richard Dawkins, Christchurch Press, December 14, 1996.

Recenzja książki *The New Grove Book of Operas*, edited by Stanley Sadie, Christchurch Press, April 12, 1997.

- “Knowledge Replacement Therapy,” esej o książkach: *Kitsch and Art*, by Tomas Kulka, and *Prehistories of the Future*, edited by Elezar Barkan and Ronald Bush, in *Philosophy and Literature* 21 (1997): 208-221.
- “The Helfgott Debacle,” *The Spectator* (London), May 3, 1997, pp. 46-47.
- “Incomprehensible English Brings Its Own Worst Reward,” *National Business Review*, May 32, 1997, p. 20.
- “Universities Must Strive for Excellence, Not Just Numbers,” *New Zealand Herald*, August 27, 1997 (także w *Education Review, Press, Otago Daily Times* i *Wellington Evening Post*).
- “The Decline of General Knowledge,” *Christchurch Press*, October 11, 1997 (także w *New Zealand Herald* i *Wellington Evening Post*).
- “Measuring Reality; Writing Good, Bad, and Classic,” esej o książkach: *The Measure of Reality*, by Alfred W. Crosby, i *Clear and Simple As the Truth: Writing Classic Prose*, by Francis-Noël Thomas and Mark Turner, in *Philosophy and Literature* 21 (1997): 497-509.
- Recenzja książki *The Lost Tribe*, by Edward Marriott, *Christchurch Press*, February 28, 1998.
- “Which Came First, the Language or Its Grammar?,” esej o książkach *The Literary Mind*, by Mark Turner; *Baule: African Art, Western Eyes*, by Susan M. Vogel, in *Philosophy and Literature* 22 (1998): 261-69.
- “National Treasure or a Dog’s Breakfast? The Museum of New Zealand,” in the *New Zealand Herald*, May 21, 1998 (także w *Press, Dominion, Otago Daily Times*, the *Australian* i innych gazetach).
- “The Helfgott Show Goes on Despite the Critics,” in the *Dominion*, September 1, 1998 (also in the *Press* and the *Otago Daily Times*).
- “America’s Most Wanted, and Why No One Wants It,” an essay on *Painting by the Numbers: Komar and Melamid’s Scientific Guide To Art*, edited by JoAnn Wypijewski, and *Out of Tune: David Helfgott and the Myth of Shine*, by Margaret Helfgott, in *Philosophy and Literature* 22 (1998): 530-43.
- Recenzja książki *A Brief History of the Future: Citizenship of the Millennium*, by Mike Moore, *Christchurch Press*, October 10, 1998.
- “Language Crimes: a Lesson in How Not To Write, Courtesy of the Professoriate,” *Wall Street Journal*, February 5, 1999.
- “The Somewhat Exaggerated Death of Primitive Art,” esej o książce *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, by Shelly Errington, in *Philosophy and Literature* 23 (1999): 243-55.

Recenzja książki *The Wealth and Poverty of Nations: Why Some are So Rich and Some So Poor*, by David S. Landes, Christchurch Press, June 19, 1999.

“Sociobiology and Art,” esej o książkach: *Sociobiology and the Arts*, edited by Brett Cooke and Jan Baptist Bedaux, and *Biopoetics: Evolutionary Explorations In the Arts*, edited by Brett Cooke and Frederick Turner, in *Philosophy and Literature* 23 (1999): 451-57.

“The Future of Art,” Christchurch Press, January 5, 2000.

“The Gradual Growth of a Prosperous Middle Class In China and India,” odpowiedź na doroczną ankietę *Edge* w 2000 roku: “What Is Today’s Most Important Unreported Story?” www.edge.org.

“Mad About Flowers,” esej o książce *On Beauty and Being Just*, by Elaine Scarry, in *Philosophy and Literature* 24 (2000): 249-60.

“Art and Sexual Selection,” esej o książce *The Mating Mind: How Sexual Choice Shaped the Evolution of Human Nature*, by Geoffrey F. Miller, in *Philosophy and Literature* 24 (2000): 512-21.

“Noted with Pleasure,” roczny przegląd ulubionych książek autorstwa dwudziestu krytyków i komentatorów wskazanych przez *Washington Post*, Sunday, December 3, 2000, page B04.

“When Will Overpopulation Create Worldwide Starvation?” odpowiedź na doroczną ankietę *Edge* w 2001 roku: “What Questions Have Disappeared?” Opublikowane w *Frankfurter Allgemeine Zeitung* jako “Wann wird die Übervölkerung weltweiten Hunger verursachen?” January 14, 2001.

“Think for Yourself: A Response to Toni Morrison on Values and Education,” *Michigan Quarterly Review* 40 (2001): 288-94.

“What Is Genius?,” esej o książce *Origins of Genius: Darwinian Perspectives on Creativity*, by Dean Keith Simonton, in *Philosophy and Literature* 25 (2001): 181-96.

“Greener Than You Think,” cover story for *Washington Post Book World*, Sunday, October 21, 2001, p. 1. Recenzja książki *The Skeptical Environmentalist*, by Bjørn Lomborg. Przedruk w: *Management*, ed. Arthur Rasher and Marc D. Stone, in the McGraw-Hill *Taking Sides* series, 2004.

“A Hanging Judge,” esej o książce *Public Intellectuals: A Study of Decline*, by Richard A. Posner, in *Philosophy and Literature* 26 (2002): 224-38.

“Multiculturalism Is a Burning Issue,” Christchurch Press, August 17, 2002.

Review of *Skeptical Environmentalism: The Limits of Philosophy and Science*, by Robert Kirkman, *Wilson Quarterly*, Fall 2002.

- “Deadly Greens,” *Christchurch Press*, September 14, 2002. (Also in the *New Zealand Herald*.)
- “Barnum-effekt” and “Cold reading i et radioprogram,” in *Politikens Bog om det Alternative*, edited by Lars Peter Jepsen (Copenhagen: Politikens Forlag, 2002), pp. 51-52, 66-67.
- “Zero Tolerance for Terrorism,” *Christchurch Press*, December 7, 2002. (Also in the *New Zealand Herald*.)
- “Cassandras of the Labs,” *New York Times* op-ed, “The Science of Tomorrow,” January 4, 2003.
- “Legal Decision Hits the Internet” (on the Australian High Court’s Gutnick decision), *Christchurch Press*, January 4, 2003. (Również w *New Zealand Herald*.)
- “The Heretical Environmentalist,” *Christchurch Press*, February 1, 2003. (Również w the *New Zealand Herald*.)
- “Green Protectionism” (z Wolfgangiem Kasperem), *Policy*, February, 2003, pp. 23-25.
- “Better To Free the Iraqis,” *Christchurch Press*, March 1, 2003. (Również w: *New Zealand Herald*.)
- “Memo to the President,” odpowiedź na: Edge Annual Question, 2003 rok. http://www.edge.org/q2003/question03_index.html .
- “Ruffling Welfare Feathers,” *Christchurch Press*, March 29, 2003. (Również w *New Zealand Herald*.)
- “Our Idealism Is About As Cheap As It Comes,” *Christchurch Press*, April 26, 2003. (Również w *New Zealand Herald*.)
- “America’s Rational Response to Terror,” *Christchurch Press*, May 30, 2003. (Również w *New Zealand Herald*.)
- “Darwin and Political Theory,” esej o książce *Darwinian Politics: The Evolutionary Origins of Freedom*, by Paul H. Rubin, in *Philosophy and Literature* 27 (2003): 238-51.
- “The Population Bomb Fizzles,” *Christchurch Press*, June 19, 2003. (Również w *New Zealand Herald*.)
- “Our Insatiable Appetite for Gloom,” *Christchurch Press*, August 16, 2003. (Również w *New Zealand Herald*.)
- “The New Christchurch Art Gallery,” *New Zealand Journal of Art History* (2003).
- “False Memories,” *Christchurch Press*, September 12, 2003. (Również w *New Zealand Herald*.)

- “Foreword” to *State of the Nation: New Zealand*, edited by Jennifer Buckingham and Nicole Billante (Sydney: Centre for Independent Studies, 2003), pp. 1-3. Expanded as “Pining for the Golden Age that Never Was,” in *Australian Financial Review*, November 24, 2003.
- “Humanism Needs Science,” in *The New Humanists: Science at the Edge*, edited by John Brockman (New York: Barnes & Noble, 2003), pp. 391-94.
- “Why Is Capitalism Such a Success?,” *Christchurch Press*, October 11, 2003. (Również w *New Zealand Herald*.)
- “Art of the Piano,” esej o książce *Piano Notes*, by Charles Rosen, in *Philosophy and Literature* 27 (2003): 485-94.
- “Of Human Accomplishment,” esej o książce *Human Accomplishment: the Pursuit of Excellence in the Arts and Sciences, 800 BC to 1950*, by Charles Murray, in *New Criterion* 22.6 (2004): 33-38.
- Review of *Doubt: a History*, by Jennifer Michael Hecht, *Washington Post*, February 1, 2004. (Also in the *Australian Financial Review*.)
- “Dazzling, But to What Effect?,” esej o trylogii filmowej Petera Jacksona, *Lord of the Rings*, *Los Angeles Times*, April 4, 2004. (Również w *New Zealand Herald*, the *Christchurch Press*, i *The Australian*.)
- “The Pleasures of Fiction,” esej o książce *Literary Darwinism: Evolution, Human Nature, and Literature*, by Joseph Carroll, in *Philosophy and Literature* 28 (2004): 453-66.
- “Some Works of Art Will Last as Long as We Do,” odpowiedź na doroczną ankietę *Edge* w 2005 roku: “What do you believe is true, even though you cannot prove it?” www.edge.org published by HarperCollins in the U.S. and Simon & Schuster in the U.K., in 2005.
- Recenzja książki *Welcome to the Campus of Struggle*, by David Cohen, *Christchurch Press*, January 15, 2005.
- Recenzja książki *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*, by Christopher Booker, *Washington Post*, May 8, 2005.
- Recenzja książki *Madame Bovary's Ovaries: A Darwinian Look at Literature*, by David P. Barash and Nanelle R. Barash, *Washington Post*, August 7, 2005.
- “A Grand Narrative,” odpowiedź na doroczną ankietę *Edge*: “What is your most dangerous idea?” www.edge.org, January 1, 2006. Przedruk w: *What Is Your Dangerous Idea?*, edited by John Brockman, ze wstępem Stevena Pinkera i posłowiem Richarda Dawkinsa (New York, Harper, 2007).

- “Hardwired To Seek Beauty,” *The Australian*, January 13, 2006, *New Zealand Herald*, February 8, 2006.
- “The White House Press Correspondents’ Dinner,” *Sunday Star Times*, May 7, 2006.
- “Art of the City: on the Museums of Washington,” *Sunday Star Times*, August 13, 2006.
- Recenzja książki *What Good Are the Arts?*, by John Carey, Christchurch Press, September 9, 2006.
- “Shoot the Piano Player,” *New York Times* op-ed page (A 25), February 26, 2007 (również w *International Herald Tribune*, February 25, 2007).
- “The Self-made Species,” odpowiedź na doroczną ankietę *Edge*: “What have you changed your mind about?” www.edge.org, January 1, 2008. Pod zmienionym tytułem “Sexual Selection: a Revived Teleology,” w: John Brockman, ed., *What Have You Changed Your Mind About?* (New York: HarperCollins, 2008).
- “The Promised Land,” on Pleistocene landscape preferences, *New Statesman*, February 5, 2009.
- “High Five: Philosophy Professor Denis Dutton Picks His Five Favorite Composers,” *Forbes Magazine*, February 10, 2009.
- “Has Conceptual Art Jumped the Shark Tank?” o przyszłej wartości sztuki konceptualnej, *New York Times* op-ed page (A 25), October 19, 2009 (również w *International Herald Tribune*, October 20, 2009).
- “It’s Always the End of the World As We Know It,” *New York Times* op-ed page (A 25), January 1, 2010 (również w *International Herald Tribune*, January 2, 2010).
- “Oscar Isn’t Sexist,” op-ed for the *Los Angeles Times*, March 7, 2010 (Academy Awards Sunday in Hollywood).
- “A Fog of Questions in the Polish Plane Tragedy,” z Adamem Chmielewskim, *Los Angeles Times*, April 13, 2010. (przedruk w *Straights Times* i prasie międzynarodowej, jak również w *Open Democracy* i innych portalach.)
- “That \$100 million Picasso,” *New York Times* “Room for Debate” section, May 24, 2010.
- “Are Video Games Art?” komentarz dla *New Scientist*, September 18, 2010.

Bibliografia

- N.E. Aiken, *The Biological Origins of Art*, Connecticut, 1998.
- F. Ayala, *5 Questions for Francisco Ayala (Evolutionary Biologist & Britannica Contributor) on Charles Darwin & His Legacy*, Encyclopedia Britannica Blog, <http://blogs.britannica.com/2009/02/an-interview-with-francisco-ayala-evolutionary-biologist-britannica-contributor-on-charles-darwin-his-legacy/>, dostęp: 28.02.2021.
- A. Bandura, *Twórczość jako adaptacja? Sztuka zagrożona wyginięciem*, *Studia Philosophica Wratislaviensia*, vol. XVI, fasc. 1 (2021), s. 39-48.
- C. Bell, *Hipoteza estetyczna*, tłum. B.J. Obidzińska, „Sztuka i Filozofia”, nr 31/2007, s. 76–88.
- Biologia atrakcyjności człowieka*, red. B. Pawłowski, WUW, Warszawa 2009.
- P. Bloom, *The origins of pleasure*, TED Talk, https://www.ted.com/talks/paul_bloom_the_origins_of_pleasure, dostęp: 18 sierpnia 2021.
- B. Borczyk, *Korzenie współczesnego antyewolucjonizmu [w:] Ewolucja. Filozofia. Religia*, D. Leszczyński (red.), Wrocław, *Lectiones & Acroases Philosophicae III* (2010), s. 85–107.
- B. Boyd, *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 2009.
- P. Boyer, *I człowiek stworzył bogów... Jak powstała religia?*, przeł. K. Szeżyńska-Mačkowiak, Warszawa 2005.
- D. Buss, *Psychologia ewolucyjna*, przeł. M. Orski, Gdańsk 2001.
- J. Carroll, *Reading Human Nature: Literary Darwinism in Theory and Practice*, Albany, NY, 2011.
- J. Carroll, *Evolution and Literary Theory*, University of Missouri Press, 1995.
- J. Carroll, *An Evolutionary Paradigm for Literary Study*, „Style”, vol 42, no. 2, 2008, s. 103–135.

- J. Carroll, *The Art Instinct in Its Historical Moment: A Meta-Review*, *The Evolutionary Review: Art, Science, Culture* 1/2010: 48-54.
- A. Chmielewski, *Estetyka ewolucyjna jako platforma interdyscyplinarna*, [w:] *Interdyscyplinarnie o interdyscyplinarności. Między ideą a praktyką*, A. Chmielewski, A. Dudziakowa, A. Grobler (red.), Kraków 2012, s. 273-290.
- A. Chmielewski, *Piękno i ewolucja*, „*Studia Philosophica Wratislaviensia*” IV 3 (2009), s. 180-184.
- P.S. Churchland, *Neurophilosophy: Toward a Unified Science of the Mind-Brain*, Cambridge, Massachusetts 1989.
- P.S. Churchland, *Braintrust: What Neuroscience Tells Us about Morality*, Princeton 2011.
- M. Clasen, *Monsters Evolve: A Biocultural Approach to Horror Stories*, „*Review of General Psychology*” 2012, Vol. 16, No. 2, s. 222–229.
- K. Coe, *The Ancestress Hypothesis*, New York 2003.
- L. Cosmides, J. Tooby, *Evolutionary psychology: Foundational papers*, Cambridge, MA, 2000.
- R. G. Coss, *Drawings of Representational Images by Upper Paleolithic Humans and their Absence in Neanderthals Reflect Historical Differences in Hunting Wary Game*, „*Evolutionary Studies in Imaginative Culture*”, Vol. 1, No. 2 (Fall 2017), s. 15–38.
- H. Cronin, *Adaptation: A Critique of Some Current Evolutionary Thought*, „*The Quarterly Review of Biology*”, vol. 80, no. 1, 2005, s. 19–26.
- M. Daly, M. Wilson, *Homicide*, New York 1988.
- K. Darwin, *O powstawaniu gatunków*, przeł. S. Dickstein i J. Nusbaum. Warszawa 2009.
- S. Davies, *The Artful Species: Aesthetics, Art, and Evolution*, Oxford University Press, Oxford 2012.
- S. Davies, *Response to Wilfried van Damme, Ellen Dissanayake, Joseph Carroll, Katja Mellmann, and Jerzy Luty*, „*Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*”, 2014, 51/7 (1), s. 126–136.
- S. Davies, *Why Art Is not a Spandrel*, „*British Journal of Aesthetics*”, vol. 50, no. 4, Oct. 2010, s. 333–341.
- S. Davies, *Adornment, What Self-Decoration Tells Us About Who We Are*, Bloomsbury Academics, New York 2020.
- R. Dawkins, *Samolobny gen*, przeł. M. Skoneczny, Warszawa 1996.

- R. Dawkins, *Fenotyp rozszerzony. Dalekosiężny gen*, przeł. J. Gliwicz, Warszawa 2007.
- D. Dennett, *Odczarowanie. Religia jako zjawisko naturalne*, przeł. B. Stanosz, Warszawa 2008.
- J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, Ossolineum, Wrocław 1975.
- E. Dissanayake, *What is Art For?*, Seattle 1988.
- E. Dissanayake, *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, Seattle 1995.
- E. Dissanayake, Denis Dutton: *Appreciation of the Man and Discussion of the Work*, „Philosophy and Literature”, vol. 38, no. 1A, 2014, s. A26–A40.
- E. Dissanayake, *Art and Intimacy. How the Arts Begun*, Seattle 2000.
- O. Drenda, *Wyroby. Pomysłowość wokół nas*, Kraków 2018.
- R. Dunbar, *Pchły, plotki a ewolucja języka*, przeł. T. Pańkowski, Warszawa 2009.
- D. Dutton, *Aesthetics and Evolutionary Psychology*, *The Oxford Handbook for Aesthetics*, ed. by Jerrold Levinson, New York: Oxford University Press, 2003, s. 693–705.
- D. Dutton, *Instynkt sztuki. Piękno, zachwyty i ewolucja człowieka*, tłum. J. Luty, Copernicus Center Press, Kraków 2019.
- D. Dutton, *Aesthetic Universals* [w:] *The Routledge Companion to Aesthetics*, red. B. Gaut i D. McIver Lopes, Routledge, London 2001, s. 203–214.
- D. Dutton, *Epilog. Nowy Renesans*, [w:] *Nowy Renesans*, J. Brockman (red.), s. 390–393.
- D. Dutton, *Forgery and Plagiarism* [w:] *Encyclopedia of Applied Ethics*, red. R.F. Chadwick, Academic Press, San Diego 1998.
- D. Dutton, *A Darwinian Theory of Beauty*, „Philosophy and Literature”, vol. 38, no. 1A, 2014, s. A314–A318.
- D. Dutton, *Shoot the Piano Player*, „New York Times”, op-ed page, February 26, 2007.
- The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*, D. Dutton (ed.), Berkley and Los Angeles 1983.
- C. Freeland, *Czy to jest sztuka? Wprowadzenia do teorii sztuki*, tłum. R. Bertołd, Wydawnictwo Rebis, Poznań 2004.

- S.J. Gould, R.C. Lewontin, *Pendentywy w katedrze św. Marka a paradygmat Pangulossa. Krytyka programu adaptacyjnego*, przeł. K. Bielecka, „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, nr 2/3(31)/2011, s. 63–85.
- G.L. Hagberg, *Introductory Note: Denis Dutton, editor*, „Philosophy and Literature”, *Evolutionary Aesthetics: A Special Issue in Memory of Denis Dutton*, vol. 38, no. 1A, October 2014, s. iv–vi.
- J. Haidt, *Prawy umysł*, przeł. A. Nowak – Młynikowska, Sopot 2014.
- D. Hamer, *The God Gene: How Faith Is Hardwired into Our Genes*, New York 2004.
- M. Hauser, *Moral Minds: How Nature Designed a Universal Sense of Right and Wrong*, New York 2006.
- P. Henry, *Working with Denis: 1982-2002*, *Philosophy and Literature*, 2014, 38, s. A1-A9.
- L. Huculak, *Sztuka i adaptacja. Adoracja, aberracja, adominacja*, *Studia Philosophica Wratislaviensia*, vol. XVI, fasc. 1 (2021), s. 49-61.
- M. Hohol, *Wyjasnić umysł. Struktura teorii neurokognitywnych*, Kraków 2013.
- D. Hume, *Sprawdzian smaku*, [w:] tenże, *Eseje z dziedziny moralności i literatury*, tłum. T. Tatarkiewiczowa, Warszawa, 1955.
- M. Kocur, *Źródła teatru*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2013.
- J. Luty, *Denis Dutton (1944-2010). Pożegnanie*, *Studia Philosophica Wratislaviensia* VI 1 (2011), s. 7-10.
- J. Luty, *Estetyka ewolucyjna*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Estetycznego”, nr 18 (2), wiosna–lato 2011, s. 16–17.
- J. Luty, *Estetyka ewolucyjna: sztuka jako adaptacja w ujęciu międzykulturowym*, „Estetyka i Krytyka”, nr 21 (2/2011), s. 99–112.
- J. Luty, *John Cage. Filozofia muzycznego przypadku*, Wrocław 2011.
- J. Luty, *Sztuka jako adaptacja: uniwersalizm w estetyce ewolucyjnej*, Kraków 2018.
- J. Luty, *Is Art an Adaptation? The Timeless Controversy over the Existence of Aesthetic Universals (by the Lens of Evolutionary Informed Aesthetics)*, „Roczniki Kulturoznawcze”, 2021, 12, s. 75–91.
- P. McNamara, *The Neuroscience of Religious Experience*, Cambridge 2009.
- K. Mellmann, *Evolutionary Psychology as a Heuristic in Literary Studies* [w:] *The Evolution of Literature. Legacies of Darwin in European Cultures* (Internationa-

- le Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 152), N. Saul, S.J. James (eds.), Rodopi 2011, s. 299–317.
- G. Miller, *Umysł w zalotach: jak wybory seksualne kształtowały naturę człowieka*, przeł. M. Koraszewska, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2004.
- M. Miłkowski, *Perspektywy ewolucjonistyczne w badaniach społecznych* [w:] *Oprogramowanie rzeczywistości społecznej*, M. Gdula i L.M. Nijakowski (red.), Warszawa 2014, s. 185–208.
- Nowy Renesans: granice nauki*, J. Brockman (red.), przeł. P.J. Szwajcer, A. Eichler, Warszawa 2005.
- G.H. Orians, J.H. Heerwagen, *Evolved Responses to Landscapes* [w:] *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, red. J.H. Barkow, L. Cosmides, J. Tooby (eds.), New York, NY, 1992.
- Paintings by Numbers: Komar and Melamid's Scientific Guide to Art*, J. Wypijewski (ed.), New York 1997, s. 124–140.
- Z. Pietrzak, *Czy zwierzę może być dziełem sztuki. Kilka refleksji na marginesie książki Jerzego Lutego „Sztuka jako adaptacja”*, *Studia Philosophica Wratislaviensia*, vol. XVI, fasc. 1 (2021) s. 63-73.
- S. Pinker, *Toward a Consilient Study of Literature (review of J. Gottschall & D. Sloan Wilson, „The Literary Animal: Evolution and the Nature of Narrative”*, „Philosophy and Literature”, vol. 31, no. 1, 2007, s. 161–177.
- S. Pinker, *Tabula rasa. Spory o naturę ludzką*, tłum. A. Nowak, Gdańsk 2005.
- S. Pinker, *Jak działa umysł*, przeł. M. Koraszewska, Książka i Wiedza, Warszawa 2002.
- S. Pinker, P. Bloom, *Natural language and natural selection*, „Behavioral and Brain Sciences”, vol. 13, no. 4, 1990, s. 707–784.
- S. Pinker, *Tabula rasa. Spory o naturę ludzką*, tłum. A. Nowak, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.
- M. Portera, *Toward an Integrated Science of Aesthetics. Getting Rid of the Main Misunderstandings in Evolutionary Aesthetics*, „Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico”, vol. 8, no. 1, 2015, s. 194–203.
- R. O. Prum, *Ewolucja piękna. Jak darwinowska teoria wyboru partnera kształtuje świat zwierząt i nas samych*, tłum. K. Skonieczny, Copernicus Center Press, Kraków 2019
- P. Przybysz, *Estetyka ewolucyjna: między uniwersalizmem a adaptacją*, *Studia Philosophica Wratislaviensia* vol. XVI, fasc. 1 (2021), s. 31-37.

- M. Ridley, *O pochodzeniu cnoty*, przeł. M. Koraszewska, Poznań 2000.
- M. Ryszkiewicz, *Nie mieszajcie w to Darwina*, „Gazeta Wyborcza”, 6 lutego 2013, s. 14.
- C. Salmon, D. Symons, *Warrior Lovers: Erotic Fiction, Evolution and Female Sexuality*, Weidenfeld & Nicolson, London 2001.
- M. Scalise Sugiyama, *Carving Art Behavior at the Joints: Symbolic Behavior, Aesthetic Responses, and Artification*, „ASEBL Journal”, vol. 11, issue 2, Spring 2015, s. 43–47.
- E. Seghers, *The Artful Mind: A Critical Review of the Evolutionary Psychological Study of Art*, „The British Journal of Aesthetics”, vol. 55, issue 2, 2015, s. 225–248.
- C.P. Snow, *Dwie kultury*, przeł. T. Baszniak, Warszawa 1999.
- A. Sokal, J. Bricmont, *Modne bzdury: o nadużywaniu pojęć z zakresu nauk ścisłych przez postmodernistycznych intelektualistów*, tłum. P. Amsterdamski, Warszawa 2004.
- R. Thornhill, C.T. Palmer, *Rape: A Natural History of Biological Bases of Coercion*, Cambridge, MA, 2000.
- R. Thornhill, *Darwinian Aesthetics Informs Traditional Aesthetics*, [w:] *Evolutionary Aesthetics*, K. Grammer, E. Voland (eds.) New York 2003, s. 9–35.
- N. Tinbergen, *On aims of ethology*, *Zeitschrift für Tierpsychologie* 20(1963), 410–433.
- J. Tooby, L. Cosmides, *Conceptual Foundations of Evolutionary Psychology* [w:] *The Handbook of Evolutionary Psychology*, D. Buss (ed.), Hoboken, NJ, 2005, s. 5–67.
- R. Trivers, *The Evolution of Reciprocal Altruism*, „The Quarterly Review of Biology”, vol. 46, no. 1, 1971, s. 35–57.
- R. Trivers, *Deceit and Self-Deception. Fooling Yourself the Better to Fool Others*, London 2011.
- Trzecia kultura*, J. Brockman (red.), przeł. P. Amsterdamski et al., Warszawa 1996.
- J. Vetulani, *Mózg: fascynacje, problemy, tajemnice*, Kraków 2010.
- E. Voland, *Preferencje estetyczne w świecie artefaktów – przystosowanie do osądu „uczciwych sygnałów”*, przeł. J. Luty, „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, nr 2/3(31)/2011, s. 299–323.
- A.R. Wallace, *Contributions to the Theory of Natural Selection*, London 1870.
- M. Weiss, *Etyka a ewolucja. Metaetyczny kontekst etyki ewolucyjnej*, Poznań 2011.

- G.C. Williams, *Adaptation and Natural Selection: A critique of Some Current Evolutionary Thought*, Princeton 1966.
- A. Zahavi, A. Zahavi *The Handicap Principle – A Missing Piece of Darwin's Puzzle*, New York 1997.
- S. Zeki, *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*, Oxford 1999.
- P. Żywicznyński, S. Wacewicz, *Ewolucja języka. W stronę hipotez gesturalnych*, Toruń 2015.

Wiele razy w swej historii, wliczając w to czasy obecne, sztuka przechodziła okresy szaleństwa. Patrzenie na to jest oczywiście zabawne, ale jako darwinista, jestem również zainteresowany cechami dzieł sztuki, które sprawią, że będzie się je chciało oglądać, słuchać i czytać za pięćset lat. To jest dla mnie ważne pytanie. Nawiasem mówiąc, myślę, że Warhol ma szansę, podobnie jak Jackson Pollock. Z drugiej strony, nie jestem pewien co do Schönberga, zwłaszcza jego muzyki atonalnej. Swego czasu Anton Webern sugerował, że pewnego dnia dojdziemy do takiego momentu, że listonosz w swym wyrafinowaniu będzie robił obchód, gwiżdżąc atonalne nie-melodie. Cudowna nadzieja dla modernizmu, ale myśl zupełnie nieprawdopodobna. Co jest takiego w melodii, że seria tonalna Schönberga nie całkiem kwalifikuje się w umysłach większości ludzi jako muzyka? To jest pytanie o podstawy ludzkiej psychologii muzycznej. I oczywiście jest to też pytanie o recepcję dwunastotonowej muzyki, przedstawianej zwykle, jak gdyby było to pytanie o kulturę, albo o opór wobec zmiany. Nie sądzę, że chodzi tu o kulturę. Nie tylko o nią.

(Denis Dutton, *Sztuka i rzeczywistość ludzka*)